MERCVRE DE FRANCE

Numéro 1139 — Juillet 1958

LE

MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e)

Tél. ODÉon 02-13 — R. C. Seine 80-493 — Chèques postaux 259-31 Paris

REVUE MENSUELLE

RÉDACTEUR EN CHEF : SAMUEL S. DE SACY

Comptes rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement. A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de trente francs en timbres.

Correspondants du « Mercure » *à l'étranger*

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger on peut s'adresser :

En Belgique : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22, rue du Persil, Bruxelles.

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28, Teofilo-Otoni 3e andar, Rio de Janeiro.

En Grèce, à la Librairie Kauffman, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte, à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

Aux Pays-Bas : (représentation exclusive), Éditions Françaises d'Amsterdam Herengracht 477, Amsterdam.

En Suisse (représentation exclusive), Agence de vente des Éditions Françaises d'Amsterdam, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne.

PIERRE JEAN JOUVE

Inventions

L'ETOILE

I

Une étoile étrangère et qui brille peut-être
Pour des espaces singuliers dans la noirceur
En ignorant les proues de feu d'autres espaces
Et seule à graviter dévorante chaleur,

Une étoile que ne chérissent point les astres
Aux hyperboles repues de commune attraction,
Une errante, une sauvage. Et comme une triste folle
Parfois se retirant en lamentation

Dans quelque crique amère d'ionosphère noire,
Elle exprime inanimée un recueillement jaloux
Avant de repartir forcenée à la gloire
Par force, par chagrin, volupté, ou courroux.

II

Ma seule étoile est morte.
GÉRARD DE NERVAL.

Pourquoi l'atroce course libre? et comment le grand silence
Enorme des isolements dans la masse des scintillements?
Qui a voulu sur mon berceau l'étoile étrange sans seconde
Et les erreurs de son orbite à l'envers des jeux attirants?

Ah j'ai froid de rêver à l'unique pensée
Mon astre intérieur! Mon étoile! Sans nul
Amour pour le soi-même et sans nulle secrète
Raison de traverser l'espace énorme et seul.

III

Tristesse, suis des yeux cette étoile pensive
Sans la perdre jamais : le poids de son halo
Est le tien car ainsi qu'une ligne cursive
Elle règne sur toi depuis le plus lointain;

Ne renonce à porter son signe dans les hommes
Elle a pourtant belle lumière et poids d'argent
A travers l'inconnu — une espérance folle
Un goût de voluptés d'amour, malgré le temps

Dévoreur de tombeaux, qui prépare ta somme.

IV

Pauvre étoile! par d'autres étoiles moquée,
Tu apprends à mourir. Mais étrangère à soi
Et n'ayant pu sortir des fautes consommées
Tu parcours en riant l'extrême espace froid

Songeant en mauvais rêve à cent siècles ou âges
Cent âges de la mort que demande le dieu
Pour sauver l'univers de l'être malchanceux.

ESSENTIELLE ISIS

Séduis, enchanteresse aussi mâle que femme
Séduis par l'onduleux serpent et tous ses seins
Et les ventres les urnes les regards les flammes:
Tout le regard de l'homme saisi du parfum;
Et malheur à celui que tes cils ou ta lèvre
Ton bois sacré ta cuisse ou ton dos sans péril
Tes cheveux rayonnants mais ton âme confuse
Eprise des beaux dons de prostitution
Et du désir profond d'abaisser les étoiles —
Ont laissé calme juste et sans tentation,
Qui n'osa la faveur de soulever tes voiles.

*

Dès lors il n'y eut plus de temple sur la mer
De princesses d'amour et de géant théâtre
Retentissant d'acclamations de gare en gare:
Plus qu'une case étroite honteux esseulement;

En ce point sans savoir étais-je devenu
Sur sa roche accroupi le sphinx avec l'époque
Mâle et femelle ensemble et posant à l'infâme
L'énigme ou question que trouble son sein nu?

★

J'ignore. Et tellement j'ignore, que je sais.
Je touche en ignorant de touche si cruelle
Que ma science détruit même ces palais
Construits par moi dans mon ignorance farouche.

★

Près de la vitre ouvrant sur les vieux toits de zinc
On voit deux bengalis de Chine : l'un gris rose
Ou couleur de peau suave ou couleur de thé
L'autre est bleu comme une eau un ciel de matinée
N'est pas plus pur ni plus transparent un azur,
Et les deux becs ayant de la Chine le rouge
Et les pépiements dans le sautillement sûr
Tout l'Orient présent de peinture qui bouge.

ALAIN

De l'imagination créatrice

Le « Système des Beaux-Arts » première version inédite du Livre I.*

8. De l'œuvre d'art comme signe

17 janvier 1917

...La lampe Favorite? C'est élégant. C'est parfait, mais au bout d'une journée la pile était complètement usée, ce qui laisse supposer quelque fuite. J'ai mis la pile neuve qui me restait; elle brille très bien; je vais observer le résultat; mais vous pouvez m'envoyer encore deux piles sans tarder. Il n'est pas question d'économies, le système nouveau est admirable, mais avec un défaut probable, c'est que même fermée elle use la pile je crois bien... Reçu la sauce à l'huile. Mais si, il faut que tout soit mélangé, autrement ce serait gâché! Ils mettraient le vinaigre partout et l'huile sur les chaussures. C'est surtout pour le garçon, pour faire manger le bouilli... J'ouvre maintenant mon carnet pour voir s'il y a un chapitre de prêt. Je n'y ai guère pensé. Car hier voyage jusqu'au

* Voir le *Mercure* de juin 1958.

village où est de Wathaire, vu Cancouët, rapporté (avec un homme) deux tableaux d'un système inconnu, avec tempête de neige et neige haute. Au retour méditation sur les tableaux nouveaux, puis montage, essais... très amusant, mais très occupant. Le capitaine a travaillé aussi au portré (1). Aussi j'ai envie de dormir. Je suis entouré d'essais de piles (sonneries, prospecteurs, etc.) et je regarde du coin de l'œil. On parle maintenant de boire la gnolle, arrivée en retard par l'effet de la neige. Complications! Diable! J'en suis décidément à la classification. Ça ne peut pas encore marcher. Mais non il y a un autre chapitre.

Chap. VIII *De l'œuvre d'art comme signe.* — Dans toute recherche sur les Beaux Arts et surtout sur l'origine, les signes du langage, surtout écrit, s'offrent à chaque tournant. S'il est clair, comme nous dirons amplement, que le dessin n'est qu'un geste fixé, le dessin serait donc l'écriture naturelle; et le caractère d'écriture est un dessin encore simplifié, en quoi un certain art se retrouve, car il y a certainement une beauté de l'écriture et une beauté des caractères d'imprimerie; mais ces rencontres ne doivent pas égarer. Une lettre sans beauté signifie aussi bien ce qu'elle signifie; de même la première vertu d'un dessin qui est un signe, c'est d'être clair, non d'être beau. Il n'est rien de plus facile que de dessiner un homme bien clairement, sans aucune beauté. D'où l'on peut conclure déjà que la fin de l'art n'est pas de signifier. Cette remarque conduit fort loin.

Il est connu que les grandes œuvres signifient beaucoup, on peut écrire sur les fresques de la Sixtine ou sur une vierge de Raphaël et son Jésus; mais dire d'après cela que l'œuvre d'art est un langage, c'est abuser des mots; car, premièrement le propre d'un signe est de signifier une seule chose, et au premier regard; mais, de plus, les dessins des fétichistes les plus naïfs font bien voir que l'intention seule de signifier gâte inévitablement l'œuvre; leurs signes de magie sont des dessins simplifiés, qui d'une manière signifient beaucoup, par dialectique,

(1) Voir le *Mercure* de juin 1958, p. 195.

proprement arts. Si je regarde du coin de l'œil on peut maintenant de voir la querelle, associée en retard par l'effet de la neige. Complications! Diable! j'en suis réduit évidemment à la classification. Ça ne peut pas encore marcher. Mais non il y a un autre chapitre.

Chap. VIII (IX) <u>De l'œuvre d'art comme signe</u>

Dans toute recherche sur les Beaux arts et partout sur l'origine, les signes du langage, surtout écrit, s'offrent à chaque tournant. S'il est clair, comme nous disions simplement, que le dessin n'est qu'un geste fixé, le dessin serait donc l'écriture naturelle; et l'écriture d'écriture est un dessin encore simplifié; en quoi un certain art se retrouve, car il y a certainement une beauté de l'écriture et une beauté des caractères d'imprimerie; mais ces rencontres ne doivent pas égarer. Une lettre sans beauté signifie aussi bien ce qu'elle signifie; de même la première vertu d'un dessin qui est un signe, c'est d'être clair, non d'être beau. Il n'est rien de plus facile que de dessiner un homme bien clairement, sans aucune beauté. D'où l'on peut conclure déjà que la fin de l'art n'est pas de signifier. Cette remarque conduit fort loin.

Il est connu que les grandes œuvres signifient beaucoup, on peut écrire sur les fresques de la Sixtine ou sur une vierge de Raphaël et son Jésus; mais dire d'après cela que l'œuvre d'art est un langage, c'est abuser des mots; car, premièrement

mais d'une autre part se simplifient bientôt et s'éloignent tellement de l'objet qu'il faut apprendre à le lire. Un cercle, un triangle, des points groupés peuvent bien évoquer une longue chaînes d'idées, mais tout à fait autrement que ne fait une de ces figures prises dans un triangle, et qui dorment en attendant, comme Asa ou

Roboam (2). Il serait téméraire d'affirmer que le Peintre n'a rien voulu nous dire : mais toujours est-il que l'art du dessin l'a emporté de bien loin sur la volonté d'être clair et d'instruire le lecteur sur l'histoire sainte. La célèbre Cène de Léonard veut plus clairement nous dire quelque chose; et là-dessus les commentaires sont à portée de tous; mais aussi cette œuvre ne soutient pas la comparaison avec les figures de Michel-Ange, qui sont belles et même décoratives avant toute chose. Dans l'art qui parle on découvre bientôt l'art du comédien, employé hors de propos et surtout fixé; ce qui le rend importun. Je signale ici la multitude des œuvres sans avenir, en sculpture, en peinture et même en musique, qui parlent trop. Les belles, en comparaison, ne disent rien; ou bien alors disent que tout parle, car les mots permettent tout. Voici un groupe tragique qui représente la guerre; et ce n'est qu'un caractère du langage universel; à côté je trouve un poëte en bronze; ce n'est qu'un homme beau, jeune et tranquille. Il parle alors comme un paysage parle, non comme un poëte parle. Mais beaucoup se trompent là-dessus, et croient avoir tout compris, même dans une belle œuvre, lorsqu'ils savent ce que cela veut dire, comme pour la Malédiction Paternelle ou l'Angélus! D'où il ne faut pas conclure qu'un beau sujet nuise, ce serait trop dire, mais seulement que l'intérêt que l'on prend à la fable transforme toute œuvre, et jusqu'à la musique, en une littérature barbare. L'imprimé triomphe sans peine de ces plats discours peints sculptés frappés soufflés. D'où il apparaît encore plus clairement que le propre d'un art est de se séparer des autres et d'arriver à sa beauté propre par ses moyens propres. Il faut donc énumérer et classer. Et ici prennent fin les remarques générales.

Ça va!... Ce chapitre manquait; et, si j'avais réfléchi à l'autre, j'aurais oublié celui-là. Il faut donc bénir la neige et les tableaux... Tranquillité dans cette neige, activité Sommeil méditation. Ça peut aller..

(2) A la Sixtine.

9. Principes de toute classification des Beaux Arts.

18 janvier 1917

... Je crois bien qu'il y a eu une boîte de cigares perdue; j'en ai reçu une hier, mais il y a bien une douzaine de jours que je n'en ai reçu. La lampe Favorite semble bien marcher; peut-être la première pile ne valait rien; ou bien il se peut qu'elle se soit ouverte dans une poche large; je la mets maintenant dans une poche étroite. Si elle n'use pas les piles, c'est la perfection; c'est la seule lampe connue qui 1° soit naturellement sourde, 2° puisse se poser sur une table et éclairer. Envoyer tout de même des piles. Notre déplacement est contrarié par la neige et par l'état critique des chevaux. Je risque de me trouver séparé pour longtemps du doux capitaine R. et de son curé qui ont filé sur l'Argonne. Et si nous ne pouvons pas partir, il en résultera un changement de secteur dont je vous aviserai. Cela signifiera que nous ne changeons pas de lieu; car le S.P. est essentiellement mobile. Depuis hier nous avons du vin et du beurre. Noce! La neige tient toujours. Je m'amuse à rédiger tout en vers, les consignes, les événements importants, etc... Les vers offrent beaucoup, plus de facilité que la prose. Je parle aussi anglais avec Benoît fils, de la maison Benoît (fromages demi-gros et détail). C'est un garçon assez cultivé. Il est en train de se coucher, faute de mieux... Oui les cigares servent beaucoup à se faire des amis dévoués parmi les cuisiniers et les facteurs, gens considérables. Je viens aussi de faire une dictée de Morse au sifflet à Irouville. On a du travail! J'ai été content de voir Cancouët avant hier. Belle neige. Il y a les trous d'obus où on met le pied. Mais on en rit quand on a ses bottes. Enfin tout ça est très supportable.

... Je vis de sentiments principalement... Renvoyer des filets de harengs; c'est supérieur pour le petit déjeuner. Nous avons consommé pour 1 salade de bœuf à 6 le 1/3 de la bouteille carrée; vous voyez comme c'est précieux. Le cap[ne] a continué mon portrait hier. Mais il est gêné par « un mélange de finesse et de rustique ». Enfin ce

n'est pas encore ressemblant; surtout c'est terriblement seconde enfance. Mais bah! Vieillir c'est moins terrible qu'un obus. Maintenant je viens aux choses sérieuses. Chap. IX. *Principes de toute classification des Beaux-Arts.* — Dans toutes les œuvres d'art la main est l'ouvrière, excepté dans la danse, la pose, la mimique et la déclamation, d'où une première manière de classer les beaux arts. Car tantôt c'est la voix qui agit, tantôt la main et tantôt le corps tout entier. Et la plus naturelle division consisterait ici à distinguer les arts qui ne modifient que le corps humain et ceux qui modifient l'objet extérieur; au premier genre appartiennent la danse et la mimique, au second l'architecture, la sculpture, la peinture, l'art du meuble et d'autres.

A cette division correspond à peu près la division assez connue des arts en mouvement et des arts en repos; les uns se développent dans le temps, et l'exécution seule les fait apparaître; tels sont l'art musical, l'art de la danse, et la mimique. Il est vrai que l'art de la pose ou de l'attitude, à quoi se rattachent le costume et la parure, est hors du temps; mais pourtant, il est toujours présenté par succession et mouvement; ainsi la mimique, la pose, le costume et le théâtre seraient ensemble avec la musique et la déclamation, qui comprend elle-même l'éloquence et la poésie. Et il faut dire que c'est toujours le corps vivant, qui est ici l'instrument et l'objet, même dans la poésie et la musique; en sorte que la meilleure division semble être des arts qui s'expriment par le corps humain en mouvement ou en repos, et de ceux qui s'expriment par un objet extérieur immobile, comme sont la peinture, la sculpture, l'architecture et l'art du jardinier.

D'après les cinq sens on espérerait une autre cassification naturelle. Car la peinture, l'architecture, la mimique et peut-être la danse sont pour les yeux; la musique pour l'oreille; l'art du cuisinier pour le goût. Mais il n'y a point un art des parfums, sinon chez les chiens peut-être et pour les chiens; et, quant au toucher, il est vrai que la sculpture peut plaire aux aveugles; mais seulement par accident; la sculpture est encore pour les yeux, et l'archi-

tecture de même. Mais ce qui montre le mieux que cette division n'est pas bonne, c'est que l'architecture peut plaire aux oreilles aussi, comme on voit par la sonorité d'une voûte de cathédrale. Et surtout l'art du cuisinier, qui enferme l'art des parfums, semble être de peu à côté des arts visibles ou de ceux qui parlent à l'oreille. A vrai dire il y a bien un art des caresses, qui parle au toucher principalement; mais ce n'est qu'une cuisine encore, et il serait ridicule d'en traiter sérieusement.

L'ordre de filiation est aussi à considérer, car il est assez clair que la musique et la danse, comme la poésie et l'éloquence, furent autrefois joints et sont encore proches parents. De même l'architecture enferma longtemps la sculpture et la peinture; et ces rapports sont encore bons à considérer aujourd'hui, car il y a une place dans la maison ou dans le temple, convenable pour tel tableau et pour telle statue, non pour tel autre. Le mobilier tient de plus d'une manière au temple ou à la maison; la parure est inséparable de la marche et de la danse; et même des gestes de l'amour. Or la danse est de deux espèces, amoureuse et guerrière; et l'art héraldique y tient étroitement, ainsi que l'art d'orner les armes et instruments. Toutefois, à considérer les choses en gros, les arts qui modifient le corps humain seulement semblent naturellement les premiers de tous, et même les modèles des autres; et la danse et la mimique sont ici les premiers des arts. Mais pourtant il n'est pas moins naturel à l'enfant de dessiner des jardins que de danser et faire le comédien. Pourtant il semble qu'un théâtre soit plutôt construit pour les mouvements que les mouvements réglés sur le théâtre, et que le temple soit bâti pour le culte avant que le culte soit réglé d'après le temple. Au reste le premier objet que l'homme façonne est bien son propre corps, et le premier art est bien cette danse, à la fois déclamation et musique, qui adoucit d'abord les passions. Laissons néanmoins ces divisions danser ensemble un peu.

Cela suffit... Nous voilà en plein dans le sujet. Mais j'ai encore oublié l'art des bouquets; je le note sur mon carnet. Si vous en voyez quelque autre petit, qui ne touche

ni le vêtement ni l'ornement, ni la demeure, nommez le. Dans le *chap. X qui sera le dernier du Livre I, on donnera une énumération complète*. Je note aussi l'art de l'impression et du graveur. Tout cela doit être mis en place. En voilà des chapitres... Comme c'est amusant!... J'ai du tabac assez. Envoyer encore des gommes et autres bonbons...

10. Tableau des beaux-arts.

19 janvier 1917

... Je ne sais pas du tout quel temps j'ai pour écrire, car il se peut que je retourne au village...

Chap. X. *Tableau des beaux-Arts.* — Le corps humain étant le premier spectacle, et le geste étudié étant la première œuvre, nous considérerons d'abord la mimique et la danse, toujours inséparables. L'art d'orner et de parer le corps s'y joint naturellement; et, dans la parure, il faut distinguer les soins du corps, le maquillage, le tatouage, et le costume; dans le costume distinguons encore ce qui est vêtement, ce qui est arme, ce qui est parure ou bijou, et ce qui est attribut comme couleurs de la dame écusson ou insignes de dignités et puissances. Ce n'est toujours que danse cortège et apparat.

Après cela nous considérerons les discours étudiés, qui ne sont toujours qu'une espèce de mimique; et cet art de parler en cérémonie comprend la rhétorique et la poétique. Mais nous les considérerons pour l'oreille seulement; le plaisir des yeux qui lisent est postérieur dans tous les sens et suppose déjà le dessin et d'autres arts solitaires.

Bien avant les arts solitaires, et aussitôt après la danse et le discours, vient la musique, qui est déjà en germe dans toute danse réglée et dans tout discours mesuré. Mais ici l'instrument intervient bientôt, et c'est une sorte d'objet qui règle à son tour la danse et la déclamation. Nous voilà presque au mobilier; car le violon ou la harpe

disposent le corps humain à peu près de la même manière que font le lit, le fauteuil et l'escalier.

Parmi les arts qui changent l'objet extérieur, et le corps humain par ce détour, le plus naturel est l'architecture, d'où dépendent d'abord le mobilier, l'ornement, la statuaire et la peinture; mais les statues se séparent de l'édifice et les peintures aussi; le dessin accompagne tous ces arts, mais les dépasse bientôt. L'art des jardins est une autre architecture et une autre peinture en même temps; le jardinier fut le premier paysagiste. Et l'art d'assembler les fleurs appartient au jardinier et au peintre en même temps, sans compter qu'il est une province aussi de l'art d'aimer, qui réunit tous les arts peut-être, mais dont il ne faut traiter qu'avec prudence, parce que le désir de plaire corrompt tous les arts sans exception, comme on l'a déjà expliqué sommairement et comme on le fera voir amplement dans la suite.

Il reste à dire, pour achever ces discours préliminaires, que tous les arts sont enfermés ensemble dans chaque œuvre, et que par exemple l'architecture et la peinture règlent nos attitudes et nos gestes, de même que la mimique est une sorte de sculpture déjà. On voit assez que, dans les arts, rien n'est passion, ni tumulte, ni folie en aucun sens. Mais toujours sagesse mesure et règle. Ce qui va je l'avoue contre un bon nombre de développements faciles; mais les idées, en quelque sujet que ce soit, ne se justifient que par ce qu'elles saisissent. Il faut maintenant tendre nos filets.

Fin du Livre I.

C'est charmant! J'ai écrit à toute vitesse, je vais maintenant ajouter quelques notes :

(1) « Et c'est ici, on le voit, que se place l'art théâtral, soit tragique soit comique, qui rassemble en lui de nouveau le cortège des danses anciennes et toutes les formes aussi de l'édifice. »

(2) « Et dans le dessin nous distinguerons le dessin pur, l'anecdotique et le caricatural. Le discours écrit et

la prose sont encore une espèce de dessin, mais abstrait et de plus long détour encore. Et tous ces arts sont solitaires, et s'opposent aux arts d'incantation, toujours un peu délirants. »

... C'est bien compliqué. Il faut que je fasse ma table des matières sur mon carnet...

Je transcris II Danse parure costume parure mode etc... III Poétique et rhétorique. IV Musique. V Théâtre. VI Architecture. VII Sculpture. VIII Peinture. IX Dessin. X Ecriture (prose). XI Du style.

FIN

Décembre 1917 : Avant-Propos.

Ce qu'un auteur écrit est presque toujours comme une conversation avec un lecteur imaginaire, que l'on se propose d'éclairer un peu ou tout au moins de mettre en mouvement, en partant toujours d'une opinion que l'on suppose en lui, et qui est prise du fond commun. Mais je dois avertir que ce mouvement de pensée, si naturel, est pourtant étranger à cet ouvrage-ci. Au contraire, si j'avais pensé à quelqu'un des hommes cultivés qui, par préjugé, s'intéressent aux travaux de ce genre, j'aurais considéré aussitôt cette curiosité, cette étendue de connaissances, ces voyages en tous pays qui forment le goût, et, les comparant à ma propre négligence, qui là-dessus passe toute permission, car c'est le hasard seulement qui m'a instruit, j'aurais été vaincu par les premières difficultés. Car, outre que je n'ai pas bonne opinion des connaissances que l'on prend en vue spécialement d'en écrire, je ne me trouvais pas non plus, en ces temps difficiles, en état seulement de revoir les objets qui m'avaient plus. Je me serais donc trouvé un peu trop petit garçon devant le juge. Mais je n'ai point pensé au juge; et j'ai écrit seulement pour moi, ce qui ne m'était guère arrivé auparavant. Puisqu'enfin j'ai conduit ce livre à sa fin, et que, l'ayant relu, je le crois digne d'être produit en public, il faut que je dise à

mon lecteur, s'il s'en trouve un, par quels chemins j'ai pu conduire une réflexion systématique en partant d'une expérience certainement incomplète.

Les Beaux-Arts sont comme un fait immense qui couvre tous les temps et tous les pays, et qui se distribue de lui-même selon les genres et les écoles. L'esprit n'a donc ici rien à inventer, et du reste ne le peut point; les règles du goût n'ont jamais conduit à faire une œuvre belle; mais chaque œuvre belle apporte au spectateur un nouvel exemple de beauté. C'est pourquoi il est de consentement que le goût se forme par la connaissance des œuvres belles, et non point du tout autrement. L'écrivain ne peut donc être ici autre chose que le guide du promeneur, qui l'avertit de ce qui est à voir et communément admiré. En quoi on ne peut manquer de remarquer une forte vérité, et comme une sécurité du jugement humain, toujours revenant aux œuvres principales. Mais d'un autre côté, l'histoire des beaux-arts relève, non sans une espèce de honte, des erreurs évidentes, en musique, en architecture, en peinture, au sujet aussi des meubles, des costumes et des œuvres écrites; et les unes, qu'on veut expliquer par un défaut de culture, ne s'accordent pourtant point avec l'existence si affirmative d'une musique populaire et d'une architecture populaire, certainement étrangères à ces expériences et à ces voyages aussi bien qu'à ces lectures qui, à ce qu'on dit, forment le goût; les autres erreurs au contraire, s'expliquent plutôt par un goût raffiné, comme si la multitude des œuvres émoussait le sens, en sorte que, selon les natures d'homme, l'habitude ou la curiosité sont également sujettes à juger témérairement. De ces erreurs, des passions disputeuses, et aussi de l'intérêt des collectionnaures, qui ne sacrifiant pas volontiers une partie de leurs richesses, il résulte que le goût s'exerce souvent, par un entraînement naturel, sur des objets de médiocre valeur. Et le discours y aide, qui commente aussi bien des œuvres faibles et même laides, comme de cruelles expériences l'ont montré. J'abrège ces développements, assez connus. Il est clair que si la nature d'un homme et les circonstances de sa vie l'ont disposé à

recevoir ces empreintes mêlées, la moindre étude sur les Beaux-Arts exige une enquête sans fin, et des choix peut-être impossibles en des épreuves où l'objet présent a tant de force.

Il est utile de proposer ici une autre voie, bonne pour tous les genres de recherches et qui se trouve être la seule convenable, dans le présent sujet. Les meilleures preuves n'ont jamais assez de force pour soutenir un travail suivi; car les preuves ne sont bonnes, je dis les plus puissantes, que pour ceux qui réfléchissent en passant. Mais pour l'analyse soutenue, les preuves ne sont que des préparations et travaux extérieurs, et qui tombent par le travail même. Une œuvre suppose donc un parti pris, et comme un serment; enfin il faut que l'esprit porte les pensées; et c'est une occasion d'avertir qu'on ne trouvera dans ce livre aucune espèce de preuve. Mais surtout, dans cette recherche sur les Beaux-Arts, j'ai trouvé le choix tout fait, et inébranlable. Sans doute, si l'on pouvait définir le beau, il le faudrait définir par ces jugements immédiats, assurés, irrévocables, j'entends par ce choix que la réflexion éclaire après qu'il est fait, sans jamais le troubler ou changer. C'est ce que cherche toujours tout homme qui va pensant; mais quelque désir que l'on en ait, le Vrai ne se ramène jamais tout à fait au Beau. Aussi le Beau est-il comme une récompense, autrement dit le seul fait de l'Esprit peut-être. Ayant donc trouvé dans ma nature, comme je suppose qu'il arrive à beaucoup, des jugements de goût sans doute étroits, mais tout à fait immuables, de façon que quelques objets, romans, musiques, édifices, statues, dessins, obtenaient toujours après tant de rencontres, la même approbation pleine, alors que tant d'autres, pourtant vantés, n'obtenaient rien du tout qui y ressemblât, j'ai enfin formé l'idée de travailler sur ce terrain peu étendu mais solide; d'autant que cette redoutable facilité à expliquer tout, dont il faut toujours se défier, se trouvait par là ramenée à des problèmes fortement circonscrits. Et c'est ici sans doute le seul cas où l'observation puisse être libre et sans précaution aucune, car on sait assez que l'observateur des objets de

nature, comme mouvements célestes ou chute d'un corps, divague aussitôt s'il n'est préparé ascétiquement. Pour tout dire, le beau a ce privilège d'exister; et, quand il n'y aurait, pour former ce monde robuste, qu'un objet dans chaque genre, un bel édifice un beau meuble, un belle musique, un beau poème, un beau dessin, une belle statue, un beau portrait, il n'en faut pas plus pour qu'on puisse exposer, par les relations universelles qu'ils supposent, ces jugements sans appel. De la même manière il ne faut que quelques propositions des plus simples pour fonder la Logique; mais comme là l'objet manque, le premier penseur qui y fit attention eut bientôt dénombré ces formes sans contenu. Ici, au contraire, l'objet est le juge des formes, et l'esprit s'y assure de toutes ses pensées, selon un système vrai, et sans aucun doute; de là vient ce repos et cette assurance que donne la perception de l'œuvre et dont ce livre n'est qu'une description, encore limitée au nécessaire. Toujours est-il que par ces chemins solitaires j'ai retrouvé la pensée commune, il me semble, et ainsi pensé avec tous les hommes sans me soucier de leur plaire, et encore moins de les persuader. Cette rencontre est ordinaire en tout écrit; mais la preuve est comme une politesse, qui veut préparer cet accord universel par des idées générales; heureusement un tel artifice n'était pas possible en ce sujet, car le beau ne se prouve point. Puisque ces temps-ci ont déshonoré la preuve, et que l'esprit, pour ou contre, fait des opinions comme des armes, que les belles choses soient, pour vous aussi, lecteur, comme la harpe de David pour le roi fou.

le 29 décembre 1917.

Mai 1918 : Les idées et les œuvres (chapitre III bis ou IV)

Il est ordinaire que l'on se représente l'artiste concevant d'abord quelque idée qu'il veut exprimer, en quoi il est penseur; et puis l'imaginant, et déjà la créant par quelque puissance hallucinatoire qui la lui fait voir partout à la

place des objets; en quoi il est inspiré. Et il est naturel de penser qu'après cela il n'a plus qu'à copier, par les moyens qu'il sait mettre en œuvre, cette chose qui n'existe encore que pour lui, afin de la faire exister pour d'autres. J'ai complété le tracé de cette idée commune qui n'est presque jamais exprimée toute, afin qu'étant bien considérée par le lecteur, elle soit abandonnée sans retour.

Il est assez clair d'abord, que l'artiste fait l'œuvre aussi pour lui-même, et parce qu'il ne peut la faire apparaître autrement. Nul n'est moins artiste que le voyant, je dis même en poésie et en éloquence; et j'appelle voyant celui qui a tellement l'habitude de juger des choses d'après l'effet qu'elles exercent sur ses passions, qu'il ne doute point, s'il a bien peur, d'avoir vu quelque objet effrayant, ni s'il est transporté d'amour, d'avoir vu les yeux qu'il aime, et ainsi du reste; le voyant est celui qui dit qu'il voit le plus, et c'est sans doute celui qui voit le moins; car je ne crois point que le fou voie tant de choses; je crois seulement qu'il éprouve beaucoup plus qu'il ne peut l'expliquer par les choses présentes et visibles. Et je dis que le voyant, de même que le fou, n'est pas artiste du tout, parce qu'il n'a pas cette exigence de l'œuvre, réelle et achevée parmi les choses. Et je dirai en bref que celui qui imagine aisément des romans n'en écrit point qui vaille.

L'artiste est inspiré en ce sens qu'il éprouve en lui-même, j'entends dans son corps, une nécessité d'agir et de se délivrer par l'action, comme il sait la faire, peinture, musique, ou danse. A quoi se joint presque toujours quelque idée, comme d'un portrait, ou d'un tableau d'histoire, ou d'un drame, ou d'une mimique qui signifierait ceci ou cela. Mais il s'en faut que l'idée soit un modèle suffisant; car l'idée n'est belle que dans l'œuvre. Et l'on rirait de celui qui penserait faire une belle œuvre parce qu'il aurait formé une idée grande, profonde, ou neuve. Beaucoup d'artisans se trompent là-dessus, qui se croient artistes, et ne font pourtant qu'œuvre d'industrie, mettant à la scène ce qu'ils appellent un beau sujet, ou bien le traduisant en marbre ou en couleur, ou bien en vers.

Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé, dès qu'il essaye; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose je dis même d'une idée bien définie, comme le dessin d'une maison, est œuvre mécanique seulement, et qu'une machine bien réglée d'abord, ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence; l'idée lui vient à mesure qu'il fait; il serait même plus rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet et ensuite fait; mais il se montre beau au poète; et la belle statue se montre belle au sculpteur, à mesure qu'il la fait; et le portrait naît sous le pinceau. La musique est ici le meilleur témoin, parce qu'il n'y a pas ici de différence entre imaginer et faire; car je n'entends toujours que ce que je chante. Ce qui n'exclut pas assurément qu'on forme l'idée de chanter en sol mineur, ou de composer en fugue ou canon, pour la mémoire d'un héros ou pour l'hyménée, pour célébrer les bois les moissons ou la mer; mais cette idée est commune au médiocre musicien et au vrai musicien, comme la fable de don Juan est commune à Molière et à d'autres, comme Esope est le modèle de tant de fabulistes, comme un modèle à peindre est modèle. Mais le génie ne se connaît que dans l'œuvre peinte, écrite ou chantée. Aussi la règle du beau n'apparaît que dans l'œuvre, et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre. Comprenez aussi pourquoi tant d'artisans ambitieux résistent à cette idée-là.

JEAN QUEVAL

Tout de même le cinéma

1

J'ai quitté le pays où il est dit : « Les droits d'exploitation de la production italo-américaine de Dino de Laurentiis *Guerre et paix* achetés cinquante millions par les Soviets... Sans défaillance depuis six ans les recettes de *Cinérama* ont battu records sur records... Indice de fréquentation, plus de 100 %... *Rank* présente la plus grandiose réalisation du cinéma anglais... *La moucharde,* la frénésie de vivre d'une certaine jeunesse... Eddie Constantine, alias capitaine Burt Brickford, est toujours bien entouré. Le voici avec... » Qui entend encore ce bruit? Je l'ai laissé derrière moi. A Bruxelles se tenait une semaine dédiée à l'autre cinéma, dite compétition internationale du film expérimental. Un autre pays, donc, où lire : « La magie de la vie lumineuse qui, unique, brise dimensions et conventions, et inonde chaque salle obscure, se heurte actuellement au désanchantement du déjà vu, du tout eu, du déjà connu... Contrairement à la plupart des films d'art réalisés à ce jour, notre projet... Les tableaux qui passent sur l'écran expriment les pensées et les sentiments de l'homme, témoin des événements en coups dont l'action éveille sans cesse l'inquiétude... Le film est inspiré par la peinture à la tache... Cette technique me permet d'opposer des éléments figuratifs et abstraits et de rétablir ainsi un vocabulaire plastique complet... La vie d'astérisque commence comme

celle d'un bébé qui trouve plaisir au monde environnant... Adulte, astérisque est incapable de réagir librement devant ce monde environnant... Je prie qu'il soit entendu que ce « résumé » est écrit à des fins d'identification, nullement comme une déclaration de l'artiste sur son propre travail. »

Les quelques phrases ci-dessus sont prélevées, comme dans un jeu surréaliste, sur le catalogue remis par les organisateurs de Bruxelles à chacun des participants. Ce catalogue est fait des génériques des cent trente-trois films — eh oui — que nous avons vus en une semaine, chacun d'eux (ou pratiquement chacun d'eux) étant accompagné d'un mode d'emploi, ou notice explicative, ou déclaration de l'auteur. Il demeurera peut-être assez longtemps comme le guide de l'autre cinéma. Oh, cette somme de déclarations de principes n'est pas exempte de naïveté présomptueuse. On y découvre quelque confusion des langues, ainsi qu'il apparaît à déchiffrer les cryptogrammes déjà cités. Ce sont travers récurrents de l'autre cinéma, — mais l'autre cinéma sans lequel il suffirait bientôt de désigner à tour de rôle le critique chargé de la vigile, lequel, de loin en loin, signalerait à l'attention commune un *Septième sceau* ou un *Pather Patchali :* les miraculés de la bêtise, les films commerciaux qui échappent aux données statistiques du crétinomètre. J'ai recopié en tête de cet article quelques récents exemples des slogans qui, comme le vent fait tourner les girouettes, font tourner le crétinomètre. Je n'ai pas de goût particulier pour les cryptogrammes, mais il faut préférer les cryptogrammes aux slogans. Il faut préférer l'art même douteux à la bêtise même monumentale, et la recherche à la conformité. Il n'y a pas le choix. L'initiative de la cinémathèque de Belgique a permis de fixer l'état de la recherche filmique en 1958. Il s'agissait d'une vaste exposition, presque d'ampleur mondiale, doublée, inévitablement, d'un concours : les adultes se complaisent, plus que les enfants, aux prix et décorations. En fait, le jury était entièrement digne de respect. Ses décisions portaient, comme il se trouve, sur des ouvrages si manifestement irréductibles à l'appréhension hiérarchique que les prétendre remettre en cause serait se perdre dans des commentaires du second degré. La tâche utile est de dégager, s'il se peut, quelques avenues.

Je vais essayer de dire comment, après ces journées, on peut

se faire une idée de l'âge du cinéma; — de déchiffrer ce que signifie l'affirmation d'un film abstrait analogue à la peinture abstraite; — de montrer comment l'état de la planète se reflète dans les travaux solitaires des cinéastes ambitieux; — de comprendre quelle idée un peu floue on a pu se faire de quatre pays — les Etats-Unis, la Pologne, la France, la Belgique — à travers des images, ou idéogrammes en mouvement; enfin, de donner une idée de ce que l'initiative belge apporte au « septième art ». Je vais essayer, il ne faudra pas tirer sur le pianiste.

2

Petits films, narcissisme et vingt ans de retard, m'a-t-il été dit à mon retour, par quelqu'un qui n'avait pas vu ce que je venais de voir. Néanmoins, cette ire toute doctrinale donne un point de départ à qui s'interroge sur les âges comparés du cinéma. Il fut un temps où l'école qui se disait l'avant-garde avait, à quelques exceptions près (notamment les films de Jean Enstein, desquels le contraire est vrai) vingt ans de retard subjectif sur le cinéma commercial, ou du moins sur les feuilletons longtemps dédaignés de Feuillade. Ces dernières années mêmes, les cinéphiles étaient pris dans un piège assez ridicule, c'est-à-dire contraints de citer un nombre exigu de preuves empruntées à un tout petit peloton d'auteurs de courts métrages, de Painlevé à Maclaren. Non, bien sûr, que je veuille établir l'équation rigoureuse : cinéphilie = courts métrages. Seulement, les espoirs nés dans les années 1945-50 dans le domaine des films de fiction se sont dissipés. Il y eut la débâcle de l'école anglaise (que prolonge seul, marginalement, le *Free Cinema*). Il y eut le tarissement de la source néo-réaliste : de Sica fait surtout figure de comédien de tête d'affiche, aujourd'hui, de Frégoli magistral mais insignifiant; le plus attachant des metteurs en scène italiens, et peut-être, entre eux tous, le seul artiste rigoureux, est Visconti. Il y a l'insuffisance à peu près globale de nos propres nouveaux venus. Ainsi donc, seul un pauvre espoir subsiste, en matière de films de fiction. Il se nourrit surtout des quelques « productions » géographiquement excentriques — japonaises, suédoises, indiennes, etc. —

qui sont l'unique justification du vent, je veux dire des festivals. Dans ceux-ci, il se découvre, les années heureuses, deux à trois semblables films, lesquels, de ce fait, finissent selon le vocable commercial, par être « exploités », ou du moins, tout allant bien, par l'être dans deux ou trois capitales. En cela, aucun effet de choc, bien sûr, aucun point de ralliement non plus, hélas. Aussi a-t-on vu une fraction du parti cinéphile se rallier en fin de compte à Hollywood même, c'est-à-dire autour d'ouvrages fracassants pourvus de vertus sans doute sociologiques.

Maintenant, c'est-à-dire depuis Bruxelles, il est établi que ce tableau d'une désolation parcourue de beaux éclairs imprévus est tableau inexact. Le bon cinéma n'a cessé de progresser, bien qu'au prix de redites, impasses et faux-semblants. Nous ne le savions simplement pas. Maintenant, le cinéma commercial va me sembler plus consternant encore et plus caduc que je ne le voyais —, et aussi que je n'osais le dire, à entendre de loin le bruit obstiné fait par des camarades sur des films qui ne m'intéressent pas beaucoup, quand je ne les trouve pas répulsifs. Maintenant, il n'est plus possible de parler de « l'avant-garde » car il n'y a plus d'avant-garde : il y a simultanément plusieurs courants (il y a aussi le bois mort, naturellement, et il y avait à Bruxelles, pas mal de bois mort) ; il y a (malgré impasses, faux-semblants et redites) un choix à faire, où chacun peut librement puiser, et tel tout de même qu'on assiste à l'éclatement, au moins partiel, des catégories anciennes. L'époque du sourcier est révolue. Nous avons vu à Bruxelles des fables de poche, des pochades, des satires et des apologues. Nous avons assisté au surgissement parallèle d'une école abstraite et d'une école nihiliste, nous avons constaté une exploration vigoureuse des procédés techniques, laquelle conduit à la mise en question de ces données que nous appelons, par héritage littéraire, de syntaxe. Nous avons, à Bruxelles, vu des poèmes.

Ce progrès est un effet de vitalité, on pourrait dire de biologie. Il suffisait d'une entreprise de détection ample et minutieuse, menée de longue main avec une méthodique passion, pour que l'on sût qu'il existe un nombre accru de cinéastes sincères dans les pays d'implantation cinématographique ancienne, et dans les autres des efforts insoupçonnés. Quelque-

fois ces efforts se doublent, mais quelquefois il s'agit d'une petite révélation : un reportage sur Tokio trace une coupe dans le Japon moderne, et voici vu dans une proximité inquiétante le pays dit de l'immobilité ésotérique. Aucune lecture n'aurait pu nous immuniser contre cette vraie tranche de vie. Au delà de cette extension arithmétique et géographique de notre domaine, ce que l'on constate, en second lieu, c'est une maturité. Ainsi, la rhétorique sensorielle du triple écran — la France en a soumis deux échantillons : de vieilles tentatives rabibochées et complétées, et une « symphonie mécanique » — a paru dérisoire; cet art monumental a fait sourire, comparé aux essais abstraits américains d'une minutieuse et complexe exigence. Ainsi encore, l'usage de la couleur a grandement gagné en subtilité. Plusieurs fois, au long de ces années-ci, j'ai emprunté à M. Alexandre Arnoux l'exemple simplet mais judicieux du recours à la couleur pour peindre une fête dans un film, d'autre part en noir et blanc : à Bruxelles, ce procédé faisait figure de pont-aux-ânes. Un autre point : la maîtrise narrative elle-même est maintenant, par un simple effet du mouvement commun, mieux affermie qu'il y a vingt ans, dix ans seulement. Cette réalité ne m'était jamais apparue aussi clairement qu'à voir, en version muette (en attendant synchronisation) quatre épisodes de l'histoire d'un maniaque solitaire à New-York, compréhensibles sans dialogue dans leur articulation fermement nuancée.

Progrès, donc, de progression géométrique, et comme inévitable; progrès, d'autre part, de la recherche technique appliquée. Mais nul progrès sans points d'appui, disons : sans une tradition. A bien des égards, cette exposition a été le révélateur des justes points d'appui, et somme toute du bon cinéma. Vigo a porté pierre, Bunuel aussi. Le surréalisme est en expansion, j'allais dire à niveau. Il y a aussi l'immense, et accablante, postérité du *Sang d'un poète.* Située dans cette perspective, cette exposition fait apparaître des ouvrages originaux, même s'ils ne sont pas nés de rien, voisinant avec des sous-produits morts-nés. Même ainsi, l'un dans l'autre, la moisson est belle. Je tiens pour un acquis que quelques ouvrages soient nés que l'on puisse projeter après *A propos de Nice*, *Entr'acte* et *l'Age d'or.* Réciproquement, *l'Age d'or*, *Entr'acte* et *A propos de Nice*

auraient fait, à Bruxelles, rayonnante figure, comme au premier jour et pour longtemps encore.

3

Nous avons vu une solide trentaine de films abstraits : la masse américaine, plus un apport français, un apport polonais, sans compter Belgique, Grande-Bretagne, Brésil, Argentine. Je nomme ainsi les films qui recherchent l'effet sensoriel par le moyen des formes en mouvement. En d'autres termes, j'exclus de cette catégorie les ouvrages que mieux vaut dire symboliques (ou « freudiens », etc.) : traversées du miroir, épée flanquée dans le sable entre l'homme et la femme, individu écrasé sous un plafond ôtant un bas de femme à un mannequin, plus cent niaiseries. Le film abstrait délimité de la sorte m'est apparu, en dix de ses échantillons, comme chargé d'une vertu éclatante. L'ensemble était, en première vision et selon mon goût, d'une qualité moyenne étonnamment soutenue. Toutefois, c'est là surtout que les points d'appui manquent, bien que plusieurs cinéastes se réfèrent explicitement à des travaux antérieurs (Maclaren et Len Lye, bien entendu, et les Allemands (Fischinger, etc.) quelquefois aussi). Car le moment vient où la différence entre point de départ et point d'arrivée cesse d'être question de degrés. La confusion, dans la salle, était grande. A un enthousiaste de mon espèce répondait le scepticisme, dogmatique à mes yeux, de qui disait : « bon, bien, et alors? », ou (il fallait s'y attendre) : « ce n'est plus du cinéma ». C'est s'enfermer dans les mots. En revanche, la fin du débat, le bout d'une route sont atteints, comme dans la vieille histoire « des goûts et des couleurs » dont on ne discute pas, quand le voisin déclare, après la projection d'un de ces films : « ça ne me dit rien ».

Moi, si. Seulement, ces films repoussent l'appréhension critique parce qu'ils sont la résultante de procédés variables dont le spectateur, ne sachant souvent pas grand'chose, ne sait guère quoi dire. Il lui est donc interdit de prévoir lesquels sont promis à un avenir tonique, ou lesquels condamnés, sans compter la simple présomption qu'il y aurait à les comparer

sans les connaître de connaissance concrète. Le profane, s'il n'a pas perdu toute pudeur, est abasourdi, confondu, un peu honteux même. Après tout, la gamme des procédés est parcourue, quelque point de départ qu'on adopte en vue d'une investigation plus ou moins incompréhensive. Un cinéaste comme Francis Thompson prend pour sujet la ville de New-York : un cinéaste et peintre comme Robert Breer, la matière plastique même, sur laquelle s'exercer en atelier ou laboratoire. L'un recherche une musique dans les images seules, et par conséquent réalise un film muet : d'autres s'efforcent d'attraper la juste synchronisation visuelle d'une musique préétablie (Honegger et Vivaldi sont parmi les compositeurs préférés du cinéma expérimental). La nature d'une relation entre la musique et l'image est mise à la question, de vingt façons, à travers autant de méthodes. La musique elle-même peut être connue, ou composée spécialement; symphonique ou de jazz, ou concrète. L'enregistrement peut être optique ou magnétique (sur un générique espagnol, est donnée cette précision : « son magnétique à double piste extérieure aux perforations sur les canaux 2 et 3 du système américain stéréo du cinémascope »). Le relief sonore est quelquefois introduit, bien que généralement pas. L'écran peut être l'écran coutumier ou l'écran de cinémascope (en dehors du film abstrait tel que je viens de le définir, existent les essais du film monumental qui font appel au triple écran, lequel compte désormais des variantes, non seulement d'emploi, mais de dimensions; et il existe aussi les huit écrans (!) des Tchèques; il existe encore une tentative anglaise d'écran variable, que j'ai signalée en son temps dans le *Mercure*). Comme à la foire, c'est loin d'être tout. Depuis Maclaren, certains de ces cinéastes se dispensent de la caméra, bien que la plupart, bien entendu, s'en servent toujours. Voici plus paradoxal, peut-être : c'est qu'un film magistral tel que *Free radicals*, de Len Lye, ignore toute palette et se contente, pour imposer sa brûlante leçon, de formes noires et blanches. Ces quelques lignes ne donnent qu'une modeste idée de l'insaisissable effervescence du sujet. Le film de Francis Thompson sur New-York nécessiterait une plaquette à lui seul, rien que pour décrire les procédés de fabrication, entre lesquels cuillers retournées et miroirs paraboliques.

Aldous Huxley déclare avoir trouvé dans ce film intitulé *N.Y N.Y* les géométries vivantes caractéristiques de l'expérience visionnaire. A l'abri maintenant, je puis dire mon sentiment d'avoir éprouvé, à tout le moins, des émotions stimulantes, transportantes même, à voir ce film, mais aussi *Gyromorphosis, Free radicals, Autumn spectrum, Rythm* et *Highway*, notamment. Si certains — et, en tout cas, les deux essais de Len Lye — saisissent par la perfection de leur accomplissement instantané, d'autres, revus, décéleraient sans doute des insuffisances, des failles même. L'enthousiasme qu'ils suscitent en première vision n'en est pas moins d'une légitime franchise. J'ajoute que je ne suis aucunement gêné du chemin parcouru, pourrait-on dire, de l'Angleterre à l'Amérique, c'est-à-dire des pochades de Maclaren, ravissantes au double sens du mot, aux efforts appliqués et aux effets monumentaux des artistes industrieux des Etats-Unis. En l'espèce, cette transmutation est, pour le moment du moins, digne d'être admirée. Je vois bien, je crois, l'ambiguïté artistique de l'entreprise américaine, dans cent domaines — la stylisation plutôt que le style, le synthétique plutôt que la synthèse, et l'on peut découvrir cette ambiguïté dans des romans surestimés comme dans la comédie musicale —, mais je ne peux pas dire que je n'ai pas été ébloui par la fraîcheur, la vitalité de ces essais. Ils empruntent à l'air du temps : au néon, aux lumières de la ville, à un monde mécanique, à une promesse de libération (je vais venir à l'envers du décor, oppressant, et dont la semaine bruxelloise a donné un témoignage affreux et stéréotypé). Avec l'air du temps, ces films font de belles images, parfois des images de beauté. Ils sont, finalement, un signe de civilisation. Je vais risquer une petite prophétie à leur sujet. Je crois qu'un jour viendra où ils entreront dans les maisons des hommes. Ces films, alors, nous « remonteront » comme nous remontons le réveille-matin. Ils valent mieux, à mon goût, que l'obsession morbide du libertinage, la tristesse de don Juan. L'installation du projecteur individuel pourrait certes aussi s'entendre comme une prise de retrait, comme une « démission » envers le devoir de vie en société, mais ne parlons pas de tout à la fois.

4

Pour être exact, dix-huit pays étaient représentés, soit : l'Europe occidentale, les deux Amériques, l'hémisphère communiste (la Pologne), l'Orient (le Japon), et un film battant pavillon israëlien. La tentation est d'établir, devant une exposition de cette ampleur, un petit jeu de coordonnées. C'est courir une aventure un peu ridicule, mais il suffit de le savoir. Voici donc, dans cette douteuse perspective, ce que je crois avoir entrevu. En premier lieu, la révolte contre le conformisme est partout, une douzaine d'ouvrages tièdes exceptés, égarés dans cette compétition malgré l'efficace barrage d'un jury de sélection averti. L'une des choses qu'on doit dire de cette révolte, c'est qu'elle aussi peut s'égarer. Ainsi avons-nous vu un film suédois sur une prison modèle où la seule punition qui susbsiste est de couper les prisonniers du monde extérieur, de sorte qu'ils tapissent leurs chambres de formes féminines et se masturbent en les contemplant. Je cite ce film parce qu'il pose le problème du point limite. « Il faut tout montrer », ai-je entendu dire, plusieurs fois. Bien que ce zèle mette le contradicteur en position difficile, il y faut répondre qu'il faut montrer ce qui mérite d'être montré. A ignorer ce correctif, on en viendrait, bien sûr, à couronner, au nom de la liberté d'esprit, ces films clandestins de pornographie délibérée qui ne sont pas du tout d'avant-garde, mais véhémentement commerciaux. Cet ouvrage suédois est bien fait, et j'ai surtout aimé le directeur de la prison, et les dames de sa famille, lesquels se promènent, dirait-on, dans l'attente de Brecht ou de quelque autre satiriste de cabarets supérieurs. Je ne l'assimile nullement aux films de pornographie clandestine, ni même aux films exhibitionnistes de la sélection américaine. Il me paraît donc bien d'isoler un ouvrage d'intention droite afin de dire à son sujet que l'effet de choc et la nécessité de la révolte ne s'identifient pas fatalement. Du reste, l'une des leçons de cette semaine de films, c'est que le danger est moins aujourd'hui dans le conformisme — aujourd'hui, du conformisme à l'anti-conformisme, notre monde se décline, et cette déclinaison est de la vie — que dans la conformité. Ce fait moderne, la conformité, semble d'autant plus alarmant qu'il est loin, dans un monde mécanique et

américanisé, d'être limité à l'Amérique. Le film japonais sur Tokio évoqué plus haut comporte, sur ce sujet, plusieurs séquences éloquentes, dont un concours radiophonique en plein air gagné par une lauréate d'une trivialité entière. Nous savons que tout folklore est moribond, mais si c'était la fin des îles?

Il est, en revanche, réconfortant, ou tonique pour mieux dire, de saluer, de pays à pays, parfois de continent à continent, des protestations identiques, et la liberté indivisible. A un film français sur les *marines* américains et la déshumanisation d'un corps, soi-disant, d'élite, répond un film polonais sur Varsovie où, après tant de films polonais sur la reconstruction de Varsovie, il est montré les familles ouvrières de cette ville qui vivent en 1958 dans les ruines de 1944. Je préfère mille fois l'honnêteté de ces témoignages au métaphysico-tournebelis de tel film allemand sur le monde vu par une mouche, fable présumée moderne faite avec cet arsenal de sous-entendus pétrifiés qui me fait fuir le penseur cinéaste. Semblables tentatives ont été, miséricordieusement, rares. En contraste avec cette mouche, il a été applaudi une vivante farce suédoise, *En dag i staden*, qui parodie le beau film d'Arne Sucksdorff, *Le rythme de la ville*, ainsi que, du même mouvement, le commentaire du documentaire américain de série industrielle. Ainsi lancé, le sujet s'amplifie jusqu'à la satire de l'administration boulimique, et finalement jusqu'à celle d'un monde réduit en cartes d'identité, le nôtre à tant d'égards. Cette farce ne perd rien à son extravagance dérivée du comique de cinéma muet, — sauf cette acuité protestatrice qui n'est pas exactement de sa recherche. C'est cette acuité que l'on trouve dans un film argentin corrosif et dérivé de Buñuel, *Sinfonia en no bemol*, comme on la trouve dans un film polonais, *Zycie Jest Piekne*. Sur ce qui, maintenant, compte, ces deux films s'appellent, se répondent et nous parlent. C'est-à-dire qu'ils nous disent notamment radio-activité et bombe atomique. Le film polonais n'est pas l'un des plus remarquables que nous ayons vu : il ne repousse aucune facilité, aucune grossièreté même, afin de nous révolter. Il nous montre, avec des plans d'archives, cela que nous ne voulons pas voir : les êtres décharnés des camps, les êtres mutilés de la bombe atomique, et ceux qui ont faim, et il nous le montre dans le vacarme sonore qui est notre décor quotidien. Sur ces images,

une idiote de radio hurle *Padam padam*, ou autres choses de ce tonneau. C'est notre propre vulgarité, notre inconscience que ce film nous renvoie. Traduit du polonais, son titre est : *La vie est belle.*

Cette sincérité stridente emporte l'adhésion, naturellement, et force l'estime, mais c'est tout de même avec des moyens tels qu'on en demeure un peu gêné. Evidemment, il est possible de se tromper en faisant la fine bouche. Quoi qu'il en soit, la juste sensibilisation à l'époque s'est reflétée en bien plus d'ouvrages que je n'en cite dans cette partie de mon compte rendu. J'ai mentionné, selon un jeu de commodités grossières, ces films — *La vie est belle, Sinfonia en no bémol, En dag i staden, The Marines, Varsovie, Tokio 1958* — qui permettent de tracer des parallèles. D'autres montrent la solitude de l'homme moderne avec humour : humour persifleur et gai d'un film autrichien, *Mosaik im vertrauen*, lequel marie heureusement prise de vue directe et plans d'archives; humour triste d'un film tourné à Piccadilly Circus par deux jeunes Suisses, *Nice time.* Ces garçons m'avaient montré des images de leur essai avant qu'en soit achevé le montage : je n'avais pas cru que l'effet global serait aussi troublant. D'une part, il est montré, somme toute, la mort dans l'âme : voici la queue placide devant un cinéma où se joue un film imbécile; voilà trois putains, deux voyeurs et quatre G.I. aux visages de forçats, tous attardés à une heure du matin sous des encoignures, ou arpentant le macadam, avec des hésitations. D'autre part, des amoureux s'étreignent d'allégresse, ou bien des provinciaux font halte, décidés à s'amuser. Les motifs s'entrecroisent, et il y a, comme le dit Pierre Prévert, du charme dans ce film : non point un grand film, bien sûr, mais une tentative attachante dans la tradition de Vigo. Et puis, en contraste avec la peinture de la mort dans l'âme, nous avons vu l'*Opéra-Mouffe* d'Agnès Varda. Ce film n'est pas non plus dépourvu d'humour, mais son mérite capital est d'entraîner le spectateur, de lui rappeler qu'il y a, jusqu'au cœur de la misère de la place Mouffetard, tout de même qu'il y a la vie. *Opéra-Mouffe* est fait d'essais poétiques juxtaposés qui pourraient être intitulés : *De l'amour, De la grossesse, De la misère,* etc. Il dit que la révolte est de la vie, est la vie même, et que la vie commence où finit le qu'en-dira-t-on. La scène d'amour est

d'une spontanéité, d'une fraîcheur rares. Nous avons aussi revu *La pointe courte*. Ce film montrait bien qu'Agnès Varda ne ressemble pas à tout le monde, mais quel chemin parcouru, de *La pointe courte* à *Opéra-Mouffe!* Dans le premier film, il y avait une pudeur superlative, le dogmatisme adolescent des attitudes, une étrangeté artificielle : le second, c'est la vie embrassée. J'ai beaucoup d'amitié pour Agnès Varda.

5

Opéra-Mouffe a été mis en valeur par la tranche nihiliste de l'envoi américain. A grossir les choses, on pourrait dire que les films de cette école sont réalisés au royaume des morts : les films abstraits de même provenance, à suivre cette ligne rhétorique de raisonnement sont, en somme, par contraste, ceux du royaume des vivants. Ainsi, *Highway*, de Hilary Harris, suite rythmée réalisée à bord d'une automobile, communique l'impression du bonheur dans le mouvement (la vitesse, dit Huxley, est le seul vice d'invention moderne), avec une sorte de sûre sérénité. Il s'agit de la traversée nocturne du paysage moderne, et la musique et la palette changent en même temps, comme le conducteur change de vitesse. Demeure qu'on peut, bien sûr, faire la question habituelle : où allez-vous, Américains? Seulement, à voir ce film et d'autres beaux ouvrages abstraits, cette question sonne faux. Comme Whitman allait à pied sur une route, ainsi, dans *Highway*, nous parcourons une route, la même peut-être, en automobile maintenant, et l'effet de stylisation rend la joie de vivre. L'école nihiliste est à l'autre pôle, c'est-à-dire qu'elle est morbide. Il s'agit de variations sur l'exacerbation solitaire de l'artiste. Loin que l'expérimentation filmique tende ici à refaire des communautés, tende à une amorce de décentralisation tonique, il s'agit d'images de l'obsession. C'est le cinéma des impasses, fait dans les marges du pays des machines gouverné par les spécialistes de l'organisation sociale. Significativement, l'un de ces films, intitulé *La texture de la déchéance*, est résumé ainsi par son auteur : « un garçon se détruit dans une maison en ruines ». Le désespoir et la complaisance au désespoir, par conséquent, et la pomposité et

la présomption. Un autre film de cette tranche aberrante de l'envoi américain est défini : « un poème d'amour », mais intitulé : « la mécanique de l'amour ». Aucun poème du tout, bien entendu, en réalité : seulement l'obsession d'anatomies en mouvement. Encore doit-on se reporter au générique pour être sûr qu'il s'agit d'un homme et d'une femme. La suspicion qu'engendrent ces images sales est confirmée par un film du même réalisateur, intitulé *Narcisse :* un film longuet, d'une ridicule prétention, et d'une rare arrogance aussi. Le héros repousse une belle fille et se contemple dans son propre miroir comme le titre le veut; le commentateur lui dit : « désire ce qui te rend désirable »; la belle fille est insultée par des voyous. Il est dit à la fin, dit à la masse humaine qui fait des enfants : « Vous mourrez sans une rose ». Oh, je suis un partisan de la nouvelle moralité — la tolérance au lieu du pharisaïsme, etc. —, je suis sûr que le monde homosexuel a quelque chose à nous dire, je serais parmi les derniers à protester qu'un type, quelque part, fasse un film sur une poubelle à pédale. Tout de même, il ne faut pas exagérer. Il est mal admissible qu'un troisième représentant de ce que j'appelle l'école nihiliste présente un film de nature, littéralement, exhibitionniste, sous prétexte que tout doit être montré. Qu'il fasse ce qu'il veut, disait un membre du jury, mais s'il insiste pour que je le regarde, j'appelle la police. Pourquoi, après tout, ne dirais-je pas que ce membre du jury est M. John Grierson? Je me serais gardé de cette façon de dire, parce que, tout de même, la police... Pourtant, voilà, sous réserve de ce dernier mot, la bonne critique d'un film exhibitionniste. Je dois maintenant essayer d'être juste — tout de même — envers ces gens-là. Ils ont une sincérité provocante, l'honnêteté et le courage, et l'existence même de leurs films est, après tout, un témoignage sur le destin de l'artiste dans une certaine société américaine. Leur sincérité d'esthètes est celle d'immigrants de l'intérieur, apparemment. Hélas, elle est pesante, elle est didactique, elle est horrible. Elle est celle de gens englués dans la « psychologie », et qui, n'ayant pas lu Montaigne, connaissent par cœur la culture depuis Salvador Dali. L'un d'eux, Stan Brakhage, avait six films en compétition, dont, pour son malheur, celui que je viens de mentionner : les autres s'y trouvant ainsi révélés dans une

lumière désolante. Je vois bien qu'ils ne manquent pas de passion, comme si chaque tentative nouvelle imposait une reprise à neuf de l'écriture cinématographique. L'une de ces tentatives, fugitivement, m'a touché, car elle me rappelait un poème de Cecil Day Lewis — *I see you, a child,* — qui se déroule comme un album de photographies de la mémoire. Mais j'étais la victime de mon propre contexte : Brakhage a voulu exprimer, vraisemblablement, tout autre chose. Je dois ajouter que de forts estimables cinéphiles accordent de l'importance aux essais de ce réalisateur, notamment à une litanie frénétique intitulée *Anticipation de la nuit.* La caméra y bouge du commencement à la fin, sans rien me communiquer si ce n'est un commencement de mal de mer.

Il m'a donc semblé que je décelais deux pôles concevables de l'Amérique, l'un morbide, l'autre vital. Entre eux, une seule amorce d'explication, celle de Lewis Jacobs, lequel est l'un des chefs de file de l'école documentaire et l'un des bons historiens du cinéma. Son film est fait de ces épisodes juxtaposés que nous avons vus en muet, et que je mentionne au début de cette note. Cette tentative, *Case history,* recherche les racines du mal, le mal, pour me répéter, d'un maniaque solitaire perdu dans la ville de New-York. C'est un film de démarche morose, et pédestre si l'on veut, mais magistrale par la qualité dramatique de l'exposé, et dominé par l'intelligence. Comme il y a une vitalité américaine, il y a une intelligence américaine. Elle nous désarme car nous la croyons naïve, mais peut-être qualifions-nous ainsi, hâtivement, l'acharnement à comprendre. Il m'a été agréable et stimulant de rencontrer, en marge de cette semaine de cinéma, des Américains tels que Cynthia Grenier, John Adams et Amos Vogel, d'intelligence alerte et non didactique, avertie et non naïve, ayant la juste intuition de notre vieux monde, et puis acharnés à comprendre.

Après la masse de l'envoi américain — cinquante-sept films admis en compétition sur le total de cent trente-trois — s'est classé celui de la Pologne, fait de sept films retenus sur neuf proposés. Parmi ces sept s'est trouvé le « premier grand prix » : un essai sincère dans la tradition surréaliste où l'on assiste, entre autres, aux bienfaits ou méfaits d'une chevelure captatrice ou dévorante. Chacun de ces sept films polonais explore

un domaine étanche, sans qu'on puisse déceler le moindre échange d'influences, ni télépathie même. C'est d'une effervescente vitalité, presque anarchique. Les autres envois nationaux repoussent plus qu'ils n'imposent la tentation du qualificatif commun. Celui de la Grande-Bretagne, éparpillé et discret, composait un total d'honnête qualité. Le nôtre, désolant à plusieurs titres, fut sauvé par quelques films. Ce qui consternait, c'était d'entendre dans la salle les petites remarques pointues de quelques-uns de nos compatriotes, trop sensibilisés au ridicule, trop impatients, et fréquemment pris à leur piège, un jour pour avoir cru au sérieux de ce qui était la caricature du sérieux, un jour faute de savoir l'anglais, et à plusieurs reprises par manque de souplesse mentale. De même, à en parler selon leurs ouvrages, plusieurs de nos réalisateurs dits d'avant-garde paraîssent se mouvoir dans des catégories académiques dérisoires. Finalement, j'aimerais pouvoir dire grand bien de la sélection belge. Loin d'être négligeable, il lui manquait les deux ou trois films qu'on n'oublie plus. Ce pays plus doué en sensibilité qu'en rhétorique nous a donné nombre de bons films, et il nous en donnera beaucoup d'autres, mais il n'avait cette fois rien d'unique à nous proposer, rien qui s'impose comme s'impose *Le monde de Paul Delvaux.* L'important, toutefois, c'est la vitalité du pays capable de mettre sur pied cette exposition fascinante et qu'il faut saluer comme un moment de l'histoire du cinéma. A Jacques Ledoux, l'organisateur de la « compétition internationale du film expérimental », l'admiration et la gratitude sont dues.

6

Pour mémoire, nous avons vu aussi des films destinés à la télévision et des films monumentaux. Des premiers, expérimentaux dans leur ordre, je ne dirai rien parce que leur recherche a le récepteur et sa clientèle innombrable pour point d'application, de sorte que leur place eut été dans un congrès de télévision qui traiterait du sujet selon ses œuvres (et non selon les sempiternels discours unescoïdes). Les films monumentaux que nous avons vus à Bruxelles, nous les avons vus, pour la

plupart, en dehors de notre salle de projection, dans les pavillons nationaux : le circarama américain, ou écran circulaire, est un merveilleux truc de foire; la jolie petite symphonie, jouée sur huit écrans, est une espèce de bijou naïf. Passons. Mais même après les exemples égrenés déjà au long de cette note, la moisson de Bruxelles comprend encore une vingtaine de tentatives sympathiques. Les fables de poche du jeune dessin animé américain — celles de la U. P. A., et l'apport de Terrytoon — sont de bon goût, et elles s'inscrivent, je suppose, dans une tradition de l'humour dont Steinberg est le roi et le *New-Yorker* l'organe coutumier. Des deux films abstraits de notre compatriote Albert Pierru, le meilleur et le pire qu'on puisse dire est qu'on les prend, en première vision du moins, pour des films de Maclaren. J'en viens à des essais plus personnels, que je vais citer dans l'ordre croissant, non de qualité — comment trancher de ces choses? —, mais de ce que je nommerai — presque aussi follement, j'en conviens — la qualité de l'émotion.

Le film belge *Un coût pour rien* — une farce qui s'achève en vision d'un enfer peut-être expressionniste — a l'air d'avoir été entrepris en vue d'être consacré chef-d'œuvre par les ciné-clubs. On me dit que ce n'est pas le cas du tout, qu'il s'agit au contraire d'un jeune modeste qui cherche encore son chemin, et nous étonnera pour les bonnes raisons. *L'inauguration du dôme du plaisir* est l'œuvre de Kenneth Anger, un Américain de Paris qui n'est pas sans parenté avec les gens de l'école nihiliste. Du moins son film a-t-il le mérite d'une composition toute personnelle : sur fond noir, dans une palette orange, sur une musique importante, se déroule une cérémonie initiatique. La chose est jouée avec une lente componction, deux petits écrans s'ouvrent sur les côtés vers la fin du spectacle, et le miracle est que *L'inauguration du dôme du plaisir* ne soit pas un film ridicule. Certains, je suppose, diront que c'est un opéra, et que l'auteur a créé un genre, mais d'autres voient mal la différence de nature entre cet essai somptueux et une rengaine telle que *La vie est un bol de cerises*. Je suis un peu gêné aussi pour parler du film espagnol *La gran siguiriya* où il y a du réalisme et du panorama, du mysticisme sans foi, des interrogations grandioses et un peu hagardes sur le plus grand pourquoi

des choses. Pourtant, dans ce film, il entre quelque beauté éparse, et la sincérité de l'auteur est manifeste. *Simon* est un film anglais sur le monde de l'enfance d'une sensibilité plus patiente, et plus juste finalement. Il est nourri des touches les plus justes, et se garde de la sentimentalité. L'un de ses points forts est de ne pas recourir aux approximations du commentaire poétique, lesquelles ont exercé un effet destructeur sur bien des bandes, dont *Have you sold your dozen roses?* Dans le cas de ce dernier film — un homme et des mouettes parmi les dépôts d'ordure de la côte californienne —, c'est grandement dommage car il est beau. *Prélude* est un beau film aussi, allemand et dont les images cheminent après qu'on l'a vu. Ce n'est qu'un reportage sur la répétition d'un ballet, mais il a la vertu de discrétion poétique.

Me voici avec quatre films encore, tous quatre d'un intérêt vif. *La petite île* est un apologue anglais en dessin animé : la Vérité, la Beauté et le Bien tour à tour perdent la partie. Opportunément, les auteurs nous disent qu'aucun dogmatisme ne nous sauvera : l'entreprise est donc d'une ambition subtile. Il y a des moments de charme insolite dans cette œuvre d'une quarantaine de minutes, qui parut un peu longue, faute peut-être d'un équilibre narratif mieux affermi. Pas une erreur de *tempo*, en revanche, dans le film dru, savoureux et impassible d'un Français de vingt-deux ans, Jean-Daniel Pollet, dont nul ne savait rien. Il a montré, sous un titre un peu banal : *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, deux moments de la liesse banlieusarde : un bal, une noce. Jean-Daniel Pollet est un metteur en scène, et son film est un poème. Enfin, de Pologne est venu un film amer et gai, délirant et enchanteur : *Deux hommes et une armoire.* Ces deux hommes surgissent de la mer avec leur armoire, et ils y retournent à la fin. Cette pochade, un moment, ralentit un peu, mais repart grand train jusqu'à son dénouement unique. Il me semble qu'aucun film ne fut acclamé comme le fut ce poème moderne, venu de Pologne, et qui ne doit rien à personne.

Nous aussi, Bruxellois d'une semaine grâce à la générosité de la firme *Gevaert,* sommes retournés dans la mer avec une armoire. Je veux dire que nous sommes retournés voir les films que vous savez, dans l'espoir que l'un ou l'autre sera

peut-être bon. Je vous écris cette lettre du pays où il est dit : « *Guerre et paix* acheté cinquante millions par les Soviets... sans défaillance depuis six ans les recettes de *Cinérama*... *Rank* présente la plus grandiose réalisation du cinéma anglais... Eddie Constantine... »

PAUL VALET

Échafaudages

LE REPÉRÉ

Que pourrai-je contre la peur
Qui nourrit mes entrailles?

Prisonnier de paix
Aux paroles meurtrières

Echappé par miracle
De l'âge de raison

Poursuivi par Hier
Repéré par Demain

Je rôde entre mes garde-fous
Comme une ombre soûle

LE MAÇON SOMNAMBULE

Moi maçon somnambule
Sur mon échafaudage de nuages
Nuit et jour sans répit
Je manie les paroles

Comme des pierres pleines
Pour élever mon fantôme de maison
Sans toit sans raison
Jusqu'à l'oubli supérieur

LE SILENCE

Quand le silence envahit mon domaine
Il crève mes vitraux
Il crève mes trumeaux
Il crève mes tympans
Et se répand dans mon crâne
Comme dans une cathédrale

LE HAUT SILENCE

Dans le haut silence
Les flots muets de la poésie
Se ruent sur moi

Il me faut dresser
Un solide barrage de paroles
Pour endiguer ma débâcle

LA LIBERTÉ

A l'orée de la liberté
L'herbe se fait haute
Parfumée
Tendre
Infranchissable

LE RESCAPÉ

J'arrive de si loin
Que ma présence me pèse

Regardez mes yeux
Ils sont chargés de bornes

Ecoutez ma bouche
Elle est chargée de bagnes

Auscultez mon âge
Il est chargé de brumes

Et dans ma moindre parole
Il n'y a que des naufrages

LA PLAINE D'OU JE VIENS

Quelles sont les paroles
Perceuses de labyrinthes?

Quels sont les regards
Aux paupières crevées?

La plaine d'où je viens
A des yeux sans paupières

La plaine d'où je viens
A une bouche sans lèvres

La plaine d'où je viens
Dévore ses paroles

La plaine d'où je viens
Vomit ses horizons

Ces troupeaux innombrables
Hérissés de visages

Ces visages innombrables
Hérissés de regards

Ces regards innombrables
Hérissés de pensées

LA PLAINE OU JE VAIS

Pour un homme gris
Perdu dans le temps
Mourir un peu plus
Est un chemin sûr

Ce soir à l'aube
Par les yeux dilatés
Je m'échappe immobile
Comme un point de mire

Le silence le plus dense
Est une plaine sonore
Où vibre sans arrêt
Le même diapason

A l'heure sans couleur
Quand les ombres s'épanchent
Les morts vont boire
A la source

LA CHUTE

Mes forêts prénatales
Ont brûlé à petit feu

J'ai perdu peu à peu
Jusqu'à l'oubli de mes cendres

LE RETOURNÉ

Encore hier
J'étais fort
Aussi fort que vous

J'escaladais vos nuages
Aux rampes d'escalier
Je m'engouffrais dans nos villes
Aux crampes écarlates

D'échec en échec
Ma route était sûre

Aujourd'hui
Je me laisse envahir
Par les mots

De puissants chars de mots
Ont déferlé sur mes chemins
Dévasté mes terrains
Renversé mes remparts
Labouré mes limites
Ravagé mes lumières

Encore hier
J'étais rose
Aussi rose que vous

Me voici noir
Comme une terre
Retournée

ALAIN GUEL

Le milan

Pour Edgard et Lexie

I

Nous ne sommes pas seul à posséder nos biens les plus personnels. Notre âme, comme si elle excédait nos forces, peut être commune à d'autres. Il arrive que nous la partagions, sans le savoir, avec tel animal ou tel homme qui ne nous laisse en propre que nos souffrances.

C'était, dans le silence blanc de midi, au-dessus de la ville, un oiseau. Il planait. Ses ailes immenses pesaient un ciel équitable. Appuyé sur son coude gauche, Arlan levait le doigt pour répéter dans un ciel plus proche les déliés ou les jambages infinis du milan, avec cette application perverse des enfants aux tâches fastidieuses de l'école.

Chaque fois qu'il s'élevait, le milan paraissait soulever l'air brûlant sous ses ailes, et un vide se faisait dans la poitrine d'Arlan jusqu'au moment où l'oiseau laissait tomber cette pâte incandescente sur le corps fragile du jeune homme.

Arlan retenait son souffle. Ah! ce n'est pas un oiseau qu'on emprisonne ou qu'on apprivoise! Dans quels combats au-dessus des filaos ou dans les sables avait-il conquis ses moignons? Arlan reconnaissait sa pensée dans les hésitations, les détours du milan, dans ces hachures qui ne menaient nulle part, jusqu'en ces taches d'ombre

ou les éclats du soleil qui transperçaient le corps de l'oiseau tel un étendard déchiqueté.

Arlan ne le voyait jamais venir. Il scrutait en vain l'horizon puis fermait les yeux jusqu'au moment où la flèche de bronze venait le transpercer sans l'atteindre, et le jeune homme rempli d'angoisse se soulevait à demi en dressant le poing pour effrayer l'oiseau, lui rappeler qu'il était bien vivant, mais le milan disparaissait déjà dans un autre soleil, ne lui laissant que le souvenir incertain d'une caresse, le tremblement de la peur.

Longtemps, Arlan se demandait si l'oiseau l'avait effleuré. Il saisissait une poignée de sable pour la jeter dans les yeux du milan lorsqu'il reviendrait. La crainte d'être ridicule retenait son geste, bien que personne ne vînt jamais sur la terrasse.

Il ouvrait les doigts au-dessus de son ventre, suivant la ligne médiane et plus sombre de sa poitrine. La poudre scintillante du sable se mêlait à la sueur, il se roulait dans ces grains fuyants et tenaces qui faisaient perler le sang, non, ce n'était pas des autres qu'il redoutait un blâme, mais de cet oiseau sans musique né de la nuit dans le plein soleil de midi.

Chaque matin, quand le soleil de novembre avait pris la force de nos soleils de juin, Arlan montait sur la terrasse. Il s'accoudait au parapet afin de regarder la ville. Les cris des vendeurs de fèves, de fenouil montaient jusqu'à lui. O raisins! grenades! « Pois chiches pareils à des grappes de dattes! » Toutes les richesses de la terre sortaient de ces bouches édentées. La ville était prise sous le réseau serré de tant de promesses et d'injures. Chacun de ces cris était un appel qui n'était adressé qu'à lui seul, et désignait tout autre chose que ces fruits.

Le jeune homme retirait ses vêtements un à un, jetant aux quatre coins ses défroques qui gardaient la trace de ses rêves, les plis de la nuit. Une plainte sortait de ses lèvres à chaque dépouille nouvelle comme si chacun de ses membres l'eût quitté dès lors qu'il était mis à nu.

Arlan n'aimait pas son corps. Oh! ses efforts pour

le rendre glorieux! Il passait un doigt sur ses côtes, prêt à se battre pour se punir d'être si décharné, faisait saillir ses muscles. Désespéré, il se disait alors que la seule gloire qu'il pouvait conquérir serait d'être percé de flèches, puis, devant tant de plaies, il criait.

L'air l'enveloppait de toutes parts. Arlan soulevait son corps pour faire glisser de ses reins la dernière étoffe. Ses épaules, les talons rugueux le retenaient à la terre, un instant; il fermait les yeux pour ne pas apercevoir l'essentiel. Mille dessins se formaient sous les paupières; aucun d'eux ne révélaient quelque chose du monde. Arlan entrait dans une nuit qui proclamait ses noces avec la lumière, où l'enfant, déjà, abandonnait le vieil homme.

C'est une matinée pareille à tant d'autres. Les domestiques et leurs amis palabrent sur le seuil. Une famille grecque passe dans une nuée de mouches et de mots. Les gens pieux s'approchent du canal et commencent leurs ablutions, les robes levées sur leurs genoux. Arlan demeurait jusqu'à midi, immobile sur les pavés brûlants, étouffant sous le poids des dalmatiques invisibles, des chasubles d'or, ou bien lové au centre de la terrasse, aussi loin qu'il pouvait de ses vêtements, ainsi qu'un jeune serpent s'écarte de sa première peau, jusqu'au moment où le vieil oiseau accourait à tire-d'aile de son repaire invisible, au centre du soleil.

La ville est bâtie sur le sable. Chaque maison, une forteresse de sable! Les rues formaient des creux ensoleillés entre les dunes, où dormir. Un coq famélique grattait le sable devant les portes. Toutes les rues mènent au désert.

Parfois le vent de sable, le khâmsin, collait nos paupières.

Les hyènes s'approchaient chaque nuit jusqu'aux limites du désert, et les mirages sur les lacs apparaissaient en plein midi, dès qu'on avait franchi les portes de la ville. Les hommes aussi avaient pris couleur des

déserts; ils ne pouvaient plus rougir, leurs lèvres quasi-exsangues, mais le soir, les jambes dénudées des bateliers sur les rives, hâlant les navires des sables, ruisselaient d'un soleil pareil à du sang.

Arlan souvent quittait la ville pour de longues marches dans le désert. Il heurtait au bas des marches un patriarche aveugle enveloppé d'une nuée de mouches. Le vieillard avait dû s'en accommoder, la seule façon de les prendre. Un enfant le conduisait par un pan de sa robe ou la main. Rochdi, selon les jours, était le petit fils, ou le neveu, on ne savait trop quoi par rapport au vieillard. Arlan, à défaut d'aumône, les saluait. Il avait moins en poche que le vieux dans sa ceinture de buffle ou l'enfant, dans ses cheveux ras, sous sa calotte de laine blanche. « Quand viendras-tu avec moi, Rochdi? demandait Arlan. Nous pourrions courir sur les pistes dures, sur les sables, dévaler en roulant les dunes... ».

Il parlait anglais :

— Viens!

L'enfant répondait dans sa langue que le désert n'est pas assez vaste pour deux. Il voulait demeurer dans la ville, préférant les chevauchées des cow-boys et les cacahuètes qu'on égrène, dans l'ombre des cinémas, aux grains de sable sous les dents.

— Qu'est-ce que tu peux bien aimer dans le désert? Que cherches-tu là où il n'y a rien?

— Rien, répétait Arlan...

L'odeur du sable, le goût de l'eau... La joie atroce d'être dépouillé. Le silence. Maâlesh, rien... Loin de la pourriture et de la mort, cet appel vers un autre néant, l'attente intolérable de l'an mille. Le souffle qui manque au bout d'un cent mètres, une seconde, ou quand Arlan, seul, sur la terrasse, face au ciel, après... La nuit qui n'est pas la nuit. Le pain sec. La face aveugle des pyramides. Oui, rien... Avant le premier souffle de Dieu, avant le souffle créateur de Dieu, ah! retourner dans son sein. N'être pas. Rien. Maâlesh... Etre ce qui n'est pas. Mais « maâlesh » était encore un mot chargé d'équivoques sensuelles, et rien, — nothing, pesait trop lourd.

Son âme déchirée ne comprenait pas cet amour véhément pour ce qui n'était pas et ne serait jamais, ce désir passionné de jeter ses vêtements, son collier d'or, ses livres.

Arlan aimait les figues fades et juteuses, les melons d'eau, les murs blanchis à la chaux et dénudés de sa chambre. Il repoussait avec dégoût toutes les richesses de la terre, les poinsettias et les bougainvilliers qui ne savent pas mourir, et d'abord l'amour de sa mère. Seules lui plaisaient parfois les pièces d'argent, énigmatiques et glacées, qu'on pose sur les yeux des morts, ou les vieux sarcophages depuis longtemps pillés. Il se raserait le crâne et s'enfoncerait dans le désert. Maâlesh... Il disparaîtrait de l'air, de la surface de la terre avec les ruisseaux qui s'enfoncent dans les sables, de l'air que respirent les animaux et les hommes. Maâlesh... Maâlesh... Ah! pourquoi fallait-il payer si cher, par cette mort au delà de la mort, les moments exquis où le monde lui appartenait?

— Je ne sais pas, dit Arlan. Maâlesh...

Déjà, il ne tient plus à ce que Rochdi l'accompagne.

— Donne un peu d'argent, seigneur, dit l'enfant. Nous sommes en compte. Je m'établirai quand le vieux sera mort et je pourrai te rembourser.

Le grand-oncle secouait la tête furieusement, toute sa force soulevait son échine. Un flot d'injures sortait de ses yeux, de ses rides inscrites en blanc. Il écartait sa robe blanche sur sa poitrine creuse, couverte d'un crin plus clair que la peau. On aurait dit un négatif de photographie. Ses lèvres se coloraient autour des chicots, c'était Arlan que le vieil oncle maudissait.

Rochdi s'emparait du bâton que le vieillard aurait voulu frotter sur son crâne. Il le glissait habilement sous la robe, entre les jambes du grand-oncle qui trébuchait parmi les rires. Arlan demeurait confus de la méchanceté de l'enfant. Rochdi traduisait en riant les menaces de son aïeul. Le jeune Anglais devinait que le jeune Arabe ajoutait du sien aux injures; il refusait, le lendemain, de lui faire signe.

Arlan boudait durant quelques jours, puis l'enfant l'abordait :

— Le vieux a toussé toute la nuit. Hélas! ce n'est pas encore pour cette fois... Je guettais son dernier râle, mais non, il souffle pour éteindre la mort. Et tiens, regarde ses jambes!

Il soulevait le bas poussiéreux de la robe sur des ulcères, sur des croûtes. Arlan reculait d'un pas. Une lueur de mépris passait dans les yeux de Rochdi.

— Puisqu'il va mourir, donne-moi cet argent que tu m'as promis, disait l'enfant.

— Je ne t'ai rien promis, Rochdi, tu sais bien que ce n'est pas vrai.

— Je vendrai des journaux, de quoi boire... Là-bas, au coin de la rue, cela fait une place épatante! Dis, combien de temps crois-tu qu'il peut vivre? C'est que je ne voudrais pas qu'un autre s'installe avant moi.

Arlan rougissait de ne sentir aucune honte à recevoir de telles confidences. Il se sentait plus coupable que cet enfant dont il devenait le complice. Le jeune Anglais était plus près de lui que des siens. Rochdi, l'instant d'après, donnait à boire au vieillard et n'hésitait pas à poser ses lèvres sur la même écuelle.

— Ne fais pas cela, Rochdi! C'est peut-être la mort que tu bois.

— J'ai soif, disait l'enfant.

Arlan s'écartait vivement. Il avait peur soudain de cette cruauté sans mystère qui rétablissait à chaque instant l'équilibre entre le bienfait et l'injure.

Chacun de ses pas dans la ville trouvait la haine et l'aumône. Des gestes fragiles, équivoques, établissaient un équilibre entre le bienfait et le mal. Le jeune Anglais traversait les faubourgs parmi des enfants qui devenaient chaque jour plus hostiles. Leurs yeux châssieux prenaient à la haine un éclat; il arrivait que l'injure redressât leurs bouches, mais bientôt Arlan entrait dans les terrains vagues du désert.

La ville enfouit ses débris dans le sable : des morceaux d'écuelles ou des sandales, une bouteille emplie de

sable sans étiquette ni message. Un figuier de Barbarie retenait une quittance du marchand de graines. Puis, les buissons épineux faisaient place à des touffes d'herbes coupantes. Arlan enfonçait jusqu'aux chevilles dans un sable plus chaud, plus léger. Çà et là, des traces profondes de pieds nus, sur lesquelles il évitait de poser ses pas, moins par crainte d'effacer ces cicatrices du sable que pour ne pas souiller sa chair à ce qui restait de la sueur ou de la crasse des hommes. Il remarquait que leurs pas ne suivaient jamais une ligne droite, mais plus loin il gagnait un sol dur, balayé par les vents, sur lequel il aurait voulu poser sa tête, sous la tente.

Arlan retirait ses sandales. Il se mettait à courir.

La brume légère qui s'élevait à l'horizon donnait au sable la teinte bleutée de ses rêves. C'était, dans ce paysage vide, les couleurs de la lumière, nulle autre, et le vent du Nord dans l'air sec tout empli d'un soleil invisible. Il ne s'élevait aucun bruit, mais ce n'était pas tout à fait le silence. Le désert sentait bon comme une femme qui n'a pas d'odeur.

Les sandales se balançaient doucement, sur sa poitrine, au bout de leurs lacets noirs. Il n'y avait aucun mensonge sur la surface de la terre et dans son cœur. Tout ce qu'il avait appris de la bouche des hommes devenait inutile dans le désert; Arlan ne pouvait compter que sur lui seul. Le désert lui donnait sa leçon d'énergie. La solitude, pour la première fois, ne lui faisait pas mal. Il entrait, d'emblée, dans la véritable solitude, qui ne pèse rien. Jamais il ne fut moins seul qu'au centre du désert. Souverain d'un immense royaume de sable et de ciel, il avançait toujours, écartant les bras pour mieux saisir l'espace, jusqu'au moment où son pied heurtait une mâchoire d'âne ou de buffle, vers le soleil couchant. Il trébuchait, ne se relevait pas... Les poignets enfouis dans le sable, il sentait passer sur ses reins le souffle de l'Eternel.

Peut-être devenait-il ce qu'il n'avait jamais été, un enfant? Un cri immense gonflait sa poitrine, atteignait

les limites du désert. Arlan tournait le dos à la ville. Nul ne voyait sa démarche de jeune prophète. La clarté aveuglante lui faisait perdre ses rares repères : une touffe de joncs, un mouvement de sable que le gel avait paru fixer, une rigole. Son œil en inventait de nouveaux qui ne devaient jamais servir. Arlan se jetait épuisé sur le sol pour boire à longs traits le désert. Le vent du soir l'éveillait. Une ombre froide passait sur son corps transi. Le cœur d'Arlan battait à coups redoublés. Il savait que l'oiseau l'avait retrouvé entre mille et mille grains de sable.

Arlan ne bougeait plus jusqu'au moment où il cessait d'entendre le battement des ailes. Alors, il se levait d'un bon, la gorge pleine de cris. Il demeurait un instant les bras ouverts, abandonné, tremblant dans le grand ciel vide où il cherchait avec désespoir l'oiseau plein de dédain qui disparaissait à l'Est comme un autre soleil.

2

Autrefois, ils étaient à Chypre. Arlan se souvient d'une mer violette, du front dénudé des montagnes qui portaient des noms de vieillards. Cette île sans volcan avait une odeur de soufre.

Un soldat de l'île Maurice lui enseigne le français, et l'aumônier son Shakespeare. *Silet per dies universum, nec sine horrore est; lucet nocturnis ignibus, chorus Aegipanum unidique personatur; audiuntur et cantus tibiarum, et tinnitus cymbalorum per oram maritimam.*

— Traduisez, Arlan!

— Ces lieux, qu'habite une horreur secrète, demeurent muets pendant le jour. Mais la nuit y éclate de mille feux. Partout s'assemble le chœur des Ægipans : c'est

alors qu'on entend sur les rivages de la mer le son des flûtes et le retentissement des cymbales.

Les chevaux lui apprirent à se tenir droit. Le commandant Greacen, son père, se réserve l'algèbre. Arlan se cabre. Lui, si peu doué, prend les mathématiques en horreur à cause de ce père qui se montre assez satisfait de l'élève. Que ne ferait-il sans le professeur? Le commandant empêchait son fils d'inventer l'algèbre.

Jamais Arlan Greacen n'entendit cette phrase : « Que feras-tu quand tu seras grand? »

Les mots, les jurons que l'ordonnance échange parfois avec des soldats le surprennent et ne le choquent pas. Il craint de ne pas comprendre très exactement ce qu'ils désignent, c'est pourquoi il les utilise avec peine, guettant sur le visage de son interlocuteur s'il est bien compris, c'est-à-dire s'il a bien compris.

Il voit l'autre lui sourire, quand il attendait une injure. Quand mille fois, il entendit cette injure...

Arlan observait son père et lady Greacen. Qui lui prouverait jamais qu'ils étaient bien ses parents? Il lui arrivait d'en douter. Il interrogeait l'ordonnance. Jerrye ne parvint jamais à comprendre. Quoi! les mots les plus simples peuvent n'être jamais entendus?

Arlan se donnait des parents imaginaires : sabotiers, rétameurs, et, à d'autres moments : rois. Il les rejetait, misérables ou couronnés. Arlan Greacen essayait de savoir ce qu'il était vraiment, sans parents d'aucune sorte.

Jerrye démontait son fusil devant lui, laissait tomber le chien dans le creux de son tablier. Il ne venait pas à l'idée d'Arlan de toucher ces petites pièces qui s'emboîtent. Il n'aimait pas les puzzles. Le soldat savait que l'enfant ne serait jamais blessé par une arme.

Un enfant parcourt un livre d'images. Voici Daniel et Joseph, et ses frères; Putiphar. Une foule gesticulant dans le désert. Les yeux d'Arlan se lèvent : il est en Egypte, au milieu du XXe siècle. Autour de lui, la même foule en robes de coton pacha, avec leurs têtes minuscules d'oiseaux, les bras qui ne tiennent pas au corps.

C'est le même livre. Arlan préfère, aux feuillets vivants, aux pages de sable et de chair, les images qu'on tourne en mouillant le doigt. Il se replongeait dans l'*Ancien Testament à la portée de tous.*

Lorsque Robert Greacen fut nommé commandant, la mère d'Arlan se mit à pleurer de joie. Elle allait gagner des batailles. Ce fut elle qui infligea au commandant sa première défaite : elle prit Whiteby pour amant.

Le commandant regardait son fils à la dérobée. Il aimait Arlan parce qu'il ne pourrait jamais rien pour lui; la seule chose qui lui demeurait possible était de ne pas le blesser. Mais Arlan trouverait toujours un caillou dans sa chaussure, l'épine qui se cachait sous les palmes. Il n'était pas certain que le père, par inadvertance, n'eût point laissé l'épine.

Robert Greacen avait moins de pouvoir sur Arlan que sur chacun de ses soldats. Ces étrangers lui semblaient plus proches que son propre sang. La force puissante de la troupe, ahanant devant lui, parmi les sables, était moins grande que les reins fragiles d'Arlan.

Robert Greacen devinait que des liens plus extraordinaires l'attachaient à Arlan. Le destin de son fils s'accomplissait ailleurs, même si leurs vies se déroulaient pendant quelques années dans le même espace. Arlan était son reflet dans un autre temps. Le père était l'ennemi de son fils bien-aimé. Il le savait si bien qu'il avait toujours refusé de l'emmener avec lui dans ses parties de chasse, redoutant l'une de ces balles perdues par lesquelles les pères tuent les fils.

Greacen aimait Arlan avec désespoir, il désirait donner une éducation virile à son fils, mais il laissait Arlan aux soins de sa mère. Bien des enfants sont orphelins du vivant de leurs pères. Greacen attendait qu'il fût mort pour laver son visage. Il en arrivait à souhaiter la mort de son fils pour plonger ses doigts dans les boucles d'Arlan.

Le front contre la vitre, Arlan s'ennuie. Il observait les ouvriers qui creusaient le sable, de l'autre côté de la

rue, afin de trouver l'argile. Ils allaient construire une maison de dix étages. Et d'abord, ils transportaient le sable dans des couffins de paille qui n'avaient qu'une anse et qu'ils déversaient à l'extrémité d'une longue planche étroite que leurs pieds nus gravissaient aisément, comme les dockers de Port-Saïd, puis laissant couler le sable sur la petite dune qui nourrissait le vent, dans un geste harmonieux de l'épaule et des reins. L'esprit d'Arlan courait à travers l'Europe, s'arrêtait dans le petit port de Garraroë, au fond de la baie de Galway, en Irlande, où les paysans portaient des paniers tout à fait semblables et devaient s'avancer, eux aussi, sur une passerelle incertaine jusqu'aux grands bateaux plats pareils à ceux du Nil, puis déversaient la tourbe avec le même mouvement ironique de l'épaule.

Un enfant chantait en gaëlique, dans le soleil, en haut d'une butte herbeuse. Ici, Rochdi, accroupi, rythme le travail en battant des mains, avec une longue plainte criarde comme le chant du muezzin.

Lady Greacen partit pour le Caire en compagnie du lieutenant Whiteby et l'ordonnance vint chercher Arlan sur la terrasse.

— Madame la Commandante vous attend, dit Jerrye. Elle vient de s'apercevoir que vous n'étiez nulle part, sans doute veut-elle dire dans le monde qu'elle habite.

Jerrye se tenait devant Arlan, immobile, les jambes écartées, et son visage lointain trempait dans le ciel bleu tel celui d'un roi de pierre de l'ancienne Egypte, au-dessus des immenses colonnes de chair et de drap. Ses vêtements et sa peau avaient pris la couleur du sable, la chair et l'étoffe se confondaient, mais le flot gallois des paroles soulevait ce qui semblait un voile posé sur son visage, comme à certaines tribus du désert.

— Madame la Commandante vous a cherché dans toute la maison, ce qui lui a permis de retrouver ses gants.

Arlan rougit d'être nu devant cet homme qui portait

deux masques, l'impassibilité du serviteur, le calme du soldat. Il n'osait se retourner devant lui.

— Le lieutenant Whiteby accompagne Madame la Commandante. On ne sait pas si la route est sûre.

Soudain, Jerrye aperçut une ombre sur le corps d'Arlan. Il leva les yeux :

— Cet oiseau, murmura-t-il.

— Eh bien? dit Arlan, agressif.

— Rien qu'un milan qui cherche sa proie, dit Jerrye.

— Essayez donc de le chasser! essayez! cria Arlan.

On ne savait pas s'il s'adressait à la bête ou à l'homme.

— A quoi bon? dit Jerrye, il y a toujours une proie quelque part.

— Une charogne, plutôt! C'est cela que tu veux dire, une charogne!

Le mépris collait les narines d'Arlan, ou la colère.

— Non, rien que cette ombre qu'il avait posée comme un linge noir sur tes reins, dit Jerrye en gallois. Ces oiseaux stupides, il arrive qu'ils foncent sur leur ombre. Allons, lève-toi!

— Tu l'as fait fuir, dit Arlan.

Jerrye se tut un instant, puis :

— Peut-être est-ce le dieu de cette ville. Le vieux dieu de l'Egypte, Horus, est-il vraiment enseveli?

— Donne-moi la main, Jerrye.

L'ordonnance le couvrit de son peignoir. Ils descendirent dans une ombre toujours plus froide jusqu'au petit groupe plein de soleil qui s'agitait autour de la Bentley, devant la porte. De marche en marche, les sandales de bois rythmaient les battements du cœur d'Arlan.

Les domestiques discouraient bruyamment tandis qu'Ahmed promenait des palmes sur le chemin. Whiteby était au volant. Arlan salua sa mère. Elle écarta trop vivement son genou de celui du lieutenant.

— Arlan, pourquoi ne veux-tu pas nous accompagner? demanda-t-elle avec une nonchalance affectée.

Le regard d'Arlan ne pouvait se détacher de ce genou qui continuait à trembler. Les mains, crispées dans les gants de dentelle, ce lien charnel entre ces membres qui

demeureraient à jamais séparés : une main, un genou, un visage. L'un exprimait l'amour, l'autre l'angoisse. Il n'y avait plus que des fragments de cette femme dont le corps mal assis dans l'étroit espace perdait toute harmonie et toute grâce. Muet d'horreur, Arlan contemplait ces débris qu'on allait ramasser au bord de la route après que les amants se seraient tués, ces fragments déjà morts, inondés de soleil et de vie. Arlan voulut lui crier de ne pas partir, mais la commandante leva les yeux vers le ciel, puis haussa les épaules :

— Suis-je stupide? Comme s'il allait pleuvoir, s'il pouvait vraiment pleuvoir? Ce départ me rend folle! Il me semble que nous serions tous meilleurs s'il tombait un jour la moindre pluie.

Sa main tremblait. Elle s'en aperçut et la retira vivement. Elle ferma les yeux. Un instant, elle parvint à se plonger dans la foule de Dublin, sa patrie, elle avançait, frôlée par ces ectoplasmes mouillés qui glissaient perpétuellement sans la heurter au fond d'un aquarium. Whiteby l'aimait-il vraiment? Le doute était un voile de brume. Ah! que disparût ce brouillard obsédant comme le soleil qu'elle voulait fuir! Elle ouvrit les yeux. Le soleil ruisselait sur les marches, sur les aciers, les murs éclatants de blancheur, sur la visière de cuir du lieutenant. Une fois de plus, dégoûtée, elle se tourna vers le ciel.

— Cet oiseau... comment appelez-vous cet oiseau? demanda-t-elle.

— Un charognard, dit le lieutenant. Il pourrait être l'emblème de ce peuple.

— Un aigle, dit Arlan avec insolence.

Whiteby haussa les épaules :

— Il m'est arrivé de chasser l'aigle. En Autriche. Un oiseau plein de noblesse qui exige qu'on risque sa vie avant qu'on puisse seulement l'apercevoir... Rien qu'un busard, qui n'aime que la pourriture. Et vous savez, Arlan, de tels oiseaux attendent que leur proie soit bien morte. Ils ne voudraient pas perdre une seule plume dans un combat gagné d'avance.

— Ils ne sont pas des gentlemen, dit Jerrye, mais des habiles.

— Non, dit Ahmed, ils ne sont avides que des âmes. Elles sortent par les yeux du corps, quand ils s'ouvrent à la lumière. Voilà seulement ce qu'ils guettent, cet instant dont ils sont toujours avertis. Il ne faut pas qu'ils manquent les âmes.

— Quelle horreur!

— Emmenez-moi! dit soudain Arlan.

Whiteby le regarda fixement, mais lady Greacen :

— Arlan, vous n'êtes même pas habillé!

Arlan baissa la tête :

— Allez-vous-en, balbutia-t-il.

Lady Greacen se demanda si elle désirait partir. Le péril dont on parlait en ville? Ces rumeurs ne l'effrayaient pas. De telles querelles ne l'avaient jamais concernée, pas plus que celles qui divisaient l'Irlande, au temps de sa jeunesse. Son amant? Whiteby la quitterait dès qu'ils arriveraient au Caire. Elle avait donné au commandant ce qu'il avait désiré par dessus tout, un fils, que pouvait-elle de plus? Arlan? Une mère n'enseigne pas à son fils les mystères de la création. Elle interrogea le ciel pour y trouver un signe, aperçut le milan.

— Arlan, je puis rester si tu le désires, dit-elle doucement.

Le jeune homme fasciné regardait l'oiseau. Ses lèvres demeuraient entr'ouvertes, au delà de la surprise, dans un baiser de jeune fille.

— Vous devenez fou, Arlan!

Il revint à lui.

— Allez-vous-en, dit-il durement.

Le lieutenant embraya.

— Un instant! cria-t-elle. Etes-vous donc si pressé?

Elle contemplait Arlan avec des larmes dans les yeux. « Il ne m'aime pas puisqu'il me juge. » Elle trouvait toujours, à quelque moment, le mépris dans les yeux des hommes. Qu'importe! N'étaient-ils pas méprisables,

eux aussi, de l'aimer? Plus encore, d'aimer ce qu'ils méprisaient. Mais son fils! Pourquoi, oh! pourquoi?

Elle aimait Arlan. Le vrai rival de Robert Greacen n'était pas le lieutenant, mais son fils. Seul, Whiteby le savait. Elle n'avait pas voulu de fille, mais ce garçon qu'elle chérissait comme une fille. Un garçon, c'est-à-dire un homme.

— Jerrye, repoussez donc ce mendiant, dit-elle. Tous ces gueux! Il n'y a pas d'hommes dans ce pays, rien que des bouches avides au-dessus de leurs robes. Comment se débarrasser de toutes ces vieilles femmes? Des hommes, allons donc! Lieutenant! Et j'en ai peur, la nuit, peur auprès du commandant.

— Taisez-vous, dit Whiteby, choqué.

— Ahmed, où est Ahmed? Jerrye, dites-lui de venir! Qu'il leur parle! Un nègre, et c'est le seul homme parmi eux!

Whiteby porta la main à sa casquette pour saluer Arlan. Le jeune homme lui sut gré de ce geste. Lui aurait-il serré la main s'il l'avait tendue?

Un nuage de sable suivait la voiture. Longtemps, la main d'Ahmed agita des palmes en signe d'adieu, puis les domestiques reprirent leur sieste d'avant-midi. Le milan avait disparu. L'appel du muezzin roula sur les toits couverts de chaux. Etait-ce la voix de Dieu ou celle d'un homme? Elle montait et descendait comme l'échelle de Jacob, du ciel vide aux cœurs emplis de doutes, parce qu'ils redoutaient leurs propres certitudes.

3

Ahmed portait trois balafres au-dessus de la tempe. Il aimait parler de Dieu avec l'ordonnance. L'un et l'autre étaient bons et tolérants, mais Jerrye était l'homme de la Bible, Ahmed celui de l'Islam. Arlan assistait à leurs joutes passionnées. Assis sur la marche la plus élevée, il posait la main sur le crâne rasé de Rochdi. Seul, le

silence mettait les deux hommes d'accord. Il semblait que leurs cœurs épousaient le même rythme. Hélas! ils ne se retrouveraient jamais au même point.

Ahmed ne demeurait pas si longtemps sur de telles hauteurs. Lorsqu'il se penchait, un lacet noir, passé sur la clavicule, découvrait un sachet de cuir. Il en avait honte. Mais les images naïves de Dieu le renvoyaient à un Dieu sans images. Il se rendait à l'école du soir, dans la cour de la mosquée. Il psalmodiait les sourates, écoutait, puis, lorsque son tour arrivait, parlait jusqu'au moment où les yeux deviennent blancs, la gorge sèche, quand l'esprit sort par une grande déchirure du corps, un accroc de la robe.

— Dieu nous a abandonnés dans le désert, disait Ahmed.

Il composa un cantique et le soir, sur le perron, les serviteurs chantaient avec lui :

Colombe aux ailes coupées, vers le Seigneur peux-tu voler?
Le merle aux yeux crevés chante encore.
Seigneur, tu as rogné le bec du faucon!
Pourquoi m'as-tu circoncis?

Le Gallois cherchait ce qui manque à l'homme :

— Chaque âme est à la fois plus et beaucoup moins qu'elle-même, disait-il. Quel est celui qui habite tout à fait ses vêtements? L'homme qui peuple sa demeure? Qui répond pleinement à son âme? Nos frontières ne sont jamais exactes. Un pays commence bien avant son pays. Il te manque toujours quelque chose, à moins que tu ne possèdes davantage. A qui manque un penny pour faire un shilling, il découvre une pièce de deux pence, tombée dans la doublure de sa veste. Et voici un penny de trop! A quel moment as-tu trouvé dans ta poche ce que tu croyais y trouver?

— Tu as raison, dit Ahmed. Chez moi, par les nuits d'orage, le riz se change en maïs, les balances cessent d'être justes, les vierges se réveillent fécondées, les maris

deviennent femmes. Veux-tu jouer, Arlan? Dis-moi combien tu as dans ta poche.

— Onze piastres, dit Arlan.

— Compte.

Il lui manquait deux piastres.

— A ton tour, Rochdi! Combien as-tu? Ne triche pas!

— Non, dit l'enfant, sincère. Puis :

— Trois piastres du vieux et une demi-piastre du boucher...

Il fouilla sous sa robe. Il possédait une piastre de trop.

— Donne-la-moi, dit Ahmed, au milieu des rires, parce que j'ai gagné.

Arlan croyait à cette piastre qui manquait toujours. Il sentait que son âme avait besoin d'une chose qui lui était sans cesse refusée. Il partageait la vieille peur du nègre, ignorant le péché originel, mais pour une angoisse bien plus grande.

Certains soirs, Ahmed et ses compagnons sentaient la présence de Dieu. Ils avaient peiné sur un texte obscur, répété, jusqu'à perdre haleine, des mots incompréhensibles. La tête tournait quand leur cœur demeurait vide, mais à d'autres moments, quand les versets avaient parlé de palmes, de lampes, de roses et de miel, l'amour de Dieu les emplissait d'incompréhensibles désirs. Etait-ce encore le même Dieu? La nuit quasi tropicale collait à leur peau sombre, le parfum des seringas se glissait dans les plis de leurs robes. Seul, lointain et précis, le bruit de la fontaine, au centre de la cour, était la voix du Dieu qui règne dans le désert.

Puis, la ville célébra la naissance du Prophète. Lady Greacen demeurait au Caire. Arlan bâillait, jetait son livre. Par les fentes du store, il regardait Rochdi qui traversait la rue, suivi d'Ahmed et du vieillard. Il descendit afin de les suivre.

Une foule immense et joyeuse emplissait les rues, des pétards éclataient de tous côtés. Arlan traversa la ville. Nul ne faisait attention à lui, malgré sa veste rouge. Des

baraques foraines, peintes du vert irréel des clôtures de jardins, dans les banlieues d'Europe, montraient de grandes poupées de sucre que les jeunes époux achetaient en signe de fidélité et d'amour. Parfois débouchaient, en un cortège désordonné, des chevaux caparaçonnés de cuivre, de plumes d'autruches, de tapis, de grelots. Arlan reconnut, à la tête d'un de ces cortèges, le boucher de la rue voisine. Toutes les sectes défilaient, les Nubiens et les Kadiya du Soudan, les Ahmadia et les Rifaia qui sont les purs d'entre les purs. L'odeur de l'encens, venu des plateaux voisins, se mêlait à celle des beignets de miel, à la poudre, au sable, à la sueur, à l'odeur forte qui montait des chevaux et des hommes. Sous des tentes faites de tapis rouges et verts, décorés d'arabesques, les dignitaires étaient assis sur de hauts fauteuils dorés, au milieu d'une petite cour silencieuse. Un plateau couvert de tasses passait devant eux mais, dans le coin le plus vaste de la tente, les derviches s'efforçaient d'atteindre l'extase.

Arlan les regardait avec épouvante. Ils marchaient l'un derrière l'autre en se balançant, au milieu des cris monotones de la foule qui proclamait le Dieu vivant. A-Al-lah!ah! C'était un cri unique et immense qui n'avait ni commencement ni fin. Les têtes se penchaient à droite, puis à gauche, dans un spasme, selon le rythme des tambours, dans un soupir. Aâ... Al-lah! ah! C'était le cri des hyènes sous la lune et le murmure des fontaines, le hennissement des chevaux, le soupir rauque de l'homme dans la plainte de la femme, l'éternel appel de ce qui vit vers l'extase charnelle et la mort. Aâ... Al-hah! Ils se traversaient la bouche avec des longues aiguilles. Les torses luisant de sueur étaient couverts de cicatrices. La bave coulait sur leurs mentons, le long de la gorge gonflée de ce cri et de sang.

Soudain, Arlan aperçut Ahmed et le jeune mendiant.

Ils marchaient l'un derrière l'autre en poussant des cris de bêtes blessées. Ahmed avait posé ses mains sur les épaules de Rochdi. Ses lèvres découvraient des dents d'une blancheur inhumaine. Ils ne voyaient personne,

leur corps se déchirait à chacun de leurs cris. « A-Al-Lah! ah!... » Une hyène, percée de flèches, hurlait en eux. Ils rendaient leur âme dans des glougous d'ivrognes, des râles de moribonds pleins de colère, et des odeurs d'urine. Leurs lèvres étaient un battement d'ailes, il semblait qu'un oiseau s'exhalait chaque fois de leur bouche. « Aâ... Al-lah! ah!... » Arlan s'arrêta, muet d'horreur. Un poignard traversait l'épaule de Rochdi. Il vit l'enfant fléchir soudain sur les genoux, s'écrouler la face sur le sol. Autour de lui, ils continuaient à danser. Les dignitaires humaient à petites gorgées dans leurs coquetiers d'or et, parmi eux, le grand-oncle dans sa djellabah immaculée, au-dessus d'eux, dans un fauteuil surélevé, avec son air digne de maître d'école, et tout débarrassé de sa vermine, avec son regard ressurgi du néant, contemplait, impassible, à ses pieds, le petit-fils de sa sœur, dont le sang tachait lentement la poussière.

Ahmed l'aida à se relever. Il essuya le visage de Rochdi, couvert de sueur et de salive, avec la tendresse infinie des premiers chrétiens, puis ils se remirent à danser l'un derrière l'autre. « A-al-lah! »... Une force étrange s'emparait d'Arlan. Il aurait voulu entrer dans cette ronde infernale, mêler sa sueur à leur sueur, son propre sang à leur sang, mais la foule l'empêchait d'avancer. Il cria, nul n'entendit son cri, sauf le vieux Lazare qui présidait à leur folie. Il comprit qu'il était seul. Jamais les rangs de cette foule ne s'ouvriraient pour lui. Il n'entrerait pas dans la ronde des purs. Arlan s'écarta. Il échappait à cette mort contagieuse, impudique et bruyante. Il ne lui semblait pas être délivré, mais qu'il entrait dans le néant.

Alors, il courut vers le bois des filaos, à l'extrémité de la ville, vers le chœur sacré des Ægypans. Il avança sous les arbres dont les branches se baissaient derrière lui. Il cherchait son oiseau dans le ciel mêlé de branches et de plumes, plein des bruits de cymbales et des cris de courroux. Ils étaient trop nombreux. Arlan leva la main, comme pour le désigner.

— « A-Al-lah! » cria-t-il.

Et soudain, il le reconnut... Le vieux condottière, en plein ciel, déchiquetait sa proie. Une plume tachée de sang tomba sur l'épaule d'Arlan. Son âme était là-haut, victorieuse et vaincue. Il secoua son épaule blessée, traversée de mille épées de feu...

4

L'Egypte est arrosée par deux fleuves, le Nil et le Coca-Cola, disait Whiteby.

Il avait suffi d'une planche, posée sur deux jerricanes, au centre de la place, pour que Rochdi, débarrassé du vieillard, devînt la source d'un ruisseau douceâtre, qui était l'essence d'on ne savait quoi, ainsi qu'une friandise arabe. Rochdi en vendait cinq ou six bouteilles, chaque jour, à des commis et des repasseurs, au garçon de la pompe à essence. Ils étaient assoiffés et sans le sou, mais la boisson leur plaisait. Elle avait la couleur de leurs yeux, du jus de haschich, de l'eau sombre du canal, le goût des choses frauduleuses qui convient à des palais d'hommes. Rochdi, surtout, retenait les clients par son bagout. Il en abreuvait le flic du quartier, avec du thé à la menthe servi dans des gobelets d'étain. Un réchaud à essence était posé sur une boîte vide de marmelade anglaise. Il construisit lui-même un mur d'argile autour de l'étal, posa de vieilles tôles pour se protéger du soleil, qu'il alla prendre derrière la gare, puis attendit son premier client. Ce fut Arlan.

Un jour sur deux, le jeune Arabe s'habillait à l'européenne. Il portait un pantalon de toile kaki, un blouson de l'armée anglaise, des chaussures qui lui plaisaient fort parce qu'elles étaient très pointues et ne blessaient pas ses pieds beaucoup trop grands, — ceux de sa race, — mais en réalité sans forme, éculées, la trépointe décousue, à demi sandales, à demi galoches, et qui laissaient passer plusieurs orteils. Il les couvrait de cirage,

de graisse de buffle, de crachats. Il emprunta une alène pour les recoudre, n'y parvint jamais, mais il pouvait jouer plus facilement au football. Son « shot » dépassait de fort loin celui des garçons qui vont nu-pieds et lui donnait un prestige dont il tirait profit pour ses affaires. Ses mollets étaient maigres; il jouait avec les cuisses, longues et musclées, nerveuses. Sur le blouson, on apercevait encore la trace des décorations, où le soleil n'avait pas mangé la couleur.

Le lendemain, il revêtait la robe des serviteurs et des rois. Elle tombait sur ses pieds nus et fins qui ressemblaient à de l'ambre sous la crasse. Dans le fourreau de coton bleu, son corps se révélait plus gracile et plus fort, ses gestes hardis et souples acquéraient une noblesse qui faisait pâlir celle d'Arlan. Il couvrait sa tête d'une calotte de laine blanche. Dieu merci, il ne mêlait pas, comme certains, la casquette ou la veste à ses vêtements de fils de cheik. Il ne connaissait pas exactement son âge, — treize ou quinze ans.

Rochdi servait le jeune Anglais avec joie. Il n'acceptait jamais qu'Arlan payât lorsqu'ils étaient seuls. Il est vrai qu'Arlan Greacen lui avait donné l'argent pour la première caisse, le premier litre d'essence. Arlan emprunta lui-même une demi-livre à Jerrye.

— Pourquoi es-tu parti si vite? demandait Rochdi. Oh! je t'ai reconnu à cause de ta veste rouge, dans la foule. Ahmed a dansé jusqu'à l'aube avec trois épées dans l'épaule. Pourquoi ne m'as-tu pas appelé?

Il guettait encore un signe sur le visage d'Arlan, mais le jeune Anglais se taisait.

— Tu aurais vu de quoi j'étais capable, ajouta l'enfant, sincèrement déçu.

Il baissa la voix :

— On dit que les Anglais vont partir, est-ce vrai?

— Je n'en sais rien, répondit Arlan. D'autres viendront à notre place, reprendront leur place. Les Français. Qui préfères-tu?

— Oh! les Français sont pires que les Anglais, et les Anglais pires que les autres!

— Mais moi, Rochdi?

Le jeune Arabe passa son pouce sur le nez.

— Je ne sais pas qui tu es, dit-il enfin, pas encore. Je me méfie de toi bien que je t'aime. Ami, ennemi? Iras-tu les rejoindre? Non, non, tu n'es pas des leurs, tu es différent... Ecoute, je te regarde vivre et... je ne sais rien. Quand un paysan travaille aux champs, il y a toujours un oiseau près de lui, dans le sillon. Un ibis. C'est un étranger. Il attend les vers qui sortent sous la bêche. Est-il bon, est-il mauvais? C'est un étranger, et le fellah ne lui fait pas de mal. Ils ne se connaissent pas. As-tu remarqué leur air dédaigneux lorsqu'ils se regardent? Tu es comme cet oiseau, Seigneur. Le paysan se demande, depuis si longtemps, qui il est. Il se mouche entre ses doigts, puis donne un coup de talon sur sa bêche.

Arlan se retournait. Derrière lui, peu à peu, s'était formé un cercle attentif et grave de robes que gonflait le vent du soir. Dans leur piétinement silencieux, ils étaient venus à pas de loup, ni hostiles ni bienveillants, prêts à sortir des gourdins de leur robe ou tendre au jeune Anglais un verre de thé. Certains portaient un caleçon de toile écrue dont le fond pendait entre leurs jambes écartées, comme un poche vide et flasque qui leur donnait la démarche ridicule des oiseaux nordiques sur la glace. Ils étaient grands et solennels lorsqu'ils ne gesticulaient pas. Mais chacun d'eux était défiguré par un bec de lièvre, une tache lie de vin, un œil vitreux. Pourquoi la beauté devait-elle être toujours mutilée comme les statues antiques? La laideur posait partout sa patte, en même temps que la pauvreté. Il leur fallait toujours une piastre pour faire une livre. Le plus beau de tous était borgne. Quel dommage! Il n'empêche que la beauté appartenait à ce peuple.

La laideur, elle, collait comme une ombre aux Anglais; elle les avait traqués jusque parmi les sables. Ils déambulaient deux par deux dans les rues de la ville, ainsi que dans n'importe quelle garnison du Sussex, la pomme d'Adam dressée, avec une moustache indécise

au-dessus des lèvres anglicanes, dans leurs vêtements aux couleurs incertaines. Qu'avaient-ils pris de bon à ce peuple, que lui avaient-ils apporté de bon? Et s'ils n'étaient pas venus pour voler, se corrompre ou imposer leur Dieu, qu'avaient-ils à marcher sur la pointe des pieds?

Jerrye, qui passait, vint au secours d'Arlan. La petite troupe les regardait s'éloigner. Le vieux soldat les appelait chacals ou hyènes entre ses dents. Arlan protestait qu'ils n'étaient pas si mauvais puisqu'ils ne l'avaient pas encore dévoré. Non, pas encore, dit Jerrye.

— Le pire, c'est que ce qui doit nous arriver arrive toujours.

— Ne dis pas cela, fit Arlan, sombre.

Dans le ciel rose, une troupe de busards tournoyait, que Rochdi prenait à témoins. Il leur lançait une poignée de sable, puis Ahmed accourait, sa journée finie, dans un grand bruit d'étoffe. Il claquait ses mains, renversait une bouteille à demi pleine. Les conciliabules duraient longtemps dans la nuit froide, autour d'un feu de vieilles planches, de morceaux de pneus, sous les étoiles. Ils retiraient le coton de leurs oreilles. Les crânes se rapprochaient peu à peu.

— Le jeune Anglais, c'est ton maître! Vendu! disait celui qui portait un blouson de la R.A.F. sur sa djellabah... Nous avons bien vu que tu es un traître.

Rochdi répondait par des injures, des gestes obscènes, puis des sous-entendus de plus en plus subtils qui les laissaient rêveurs, hochant la tête.

— Et le frère du père de ton père, Rochdi?

— Je me suis réveillé un matin parce qu'il ne toussait plus. Il n'y avait personne près de moi, rien qu'une petite flamme bleue qui a glissé sous la porte et quatre piastres au lieu de cinq dans la sébille...

5

Tous les bruits s'en étaient allés, d'un seul coup, avec les cris de la rue et les palabres des serviteurs. Plus de raisins, de grenades. Le silence venait d'éveiller Arlan. Quelqu'un avait tué les oiseaux de lady Greacen.

— Ahmed! cria-t-il.

Mais le roi mage, lui aussi, avait disparu. On avait fermé les volets. Les miroirs de sa chambre ne reflétaient plus qu'un morceau d'épaule strié d'ombres. Le silence de la ville répondait à celui de la maison où Arlan errait, abandonné, presque nu. Ce n'était plus le soleil ou l'ombre qu'on redoutait, mais les hommes. Des détonations éclataient, précises et lointaines, qui avaient quelque chose d'intolérable parce qu'elles demeuraient inattendues alors qu'on les guettait longtemps et qu'elles paraissaient les syllabes incompréhensibles d'un chœur à demi étouffé. A travers le store, Arlan aperçut une fumée légère qui montait à la limite de la ville. Las d'errer, de passer devant les miroirs devenus autant de grils, Arlan monta sur la terrasse.

La ville était devenue un autre désert.

Penché sur le parapet, Arlan aperçut Jerrye à l'extrémité de la rue. Le Gallois avançait lentement le long des murs, baissant la tête lorsqu'il passait devant une fenêtre et s'arrêtant parfois dans une encoigure. Arlan leva la main pour lui faire signe. Jerrye l'aperçut, il ouvrit la bouche mais se tut. Le vieux soldat avança les mains pour montrer à Arlan qu'il devait se reculer et même se retirer de la terrasse, lui désignant quelque chose que le jeune homme ne pouvait pas apercevoir et exigeant enfin, presque impérieusement, qu'on lui vînt en aide, sans doute en descendant lui ouvrir la porte, mais Arlan refusa de bouger. Il le vit gonfler sa poitrine afin de prendre de l'élan. Le Gallois traversa la place en courant. Il ne dessinait aucune ombre sur le sable qui se soulevait devant lui comme la poussière sous les premières gouttes d'un orage. Jamais Arlan n'avait vu

courir aussi vite. L'ordonnance en devenait ridicule. Un instant, le Gallois disparut derrière la baraque de Rochdi. Quand il réapparut, une mitraillette retentit beaucoup plus près. Arlan vit Jerrye tourner sur lui-même puis s'affaisser. « Comme au cinéma, exactement comme au cinéma... », pensa-t-il. Ses jambes de faucheux se soulevèrent au-dessus du sable. L'une de ses molletières était dénouée et traînait derrière lui. Les mains d'Arlan se crispèrent sur le bord du parapet. Tel un enfant qui tombe pour avoir marché sur son lacet. L'étonnement sauvait Arlan d'une émotion trop forte.

Le jeune Arabe sortit de la baraque, un blouson sur sa djellabah. Arlan, autrefois, lui avait donné une écharpe de laine rouge, qu'il avait enroulée autour de son front. Il s'était fait un bouclier de la tôle rouge qui servait d'enseigne à sa boutique. Sur sa poitrine, les mots « Coca-Cola » avaient quelque chose de mystérieux, qui croissait d'un façon démesurée, tandis qu'il avançait. Il leva les yeux vers Arlan et le même étonnement entr'ouvrit ses lèvres. Il souriait, le prenant à témoin d'une bonne farce, pour le faire son complice, à moins que ce ne fût une grimace de haine.

Il tenait une mitraillette à la main, bien trop lourde pour lui.

Arlan ne bougeait pas, il attendait que vînt à lui le jeune valet de cartes rouge et noir qui allait déposer au pied de la tour sa panoplie ridicule, lorsqu'il sentit une piqûre de guêpe à la joue. Il leva la main pour essuyer le sang, tout un essaim s'abattit sur lui. La douleur du corps n'était rien auprès de ces points aigus de souffrance. Il ne savait ce qui faisait le plus de mal, cette douleur qui envahissait tout le corps ou ces plaies qui le ranimaient. Sur le seuil, Rochdi continuait à sourire, les yeux levés vers Arlan. Il tenait la mitraillette de ses deux mains telle une offrande, il invitait Arlan à venir la prendre pour se livrer, à son tour, au même jeu cruel et facile, mais le jeune Anglais la repoussa. Le sang qu'il perdait lui faisait peur. Les pensées les plus incohérentes se mêlaient à sa douleur, à la certitude qu'il allait

mourir. Ses pieds nus laissaient des empreintes sur les pavés glacés. Il essaya de les soulever pour ne plus marcher dans son propre sang. L'air devenait de plus en plus froid bien que le ciel fût empli d'une clarté laiteuse.

Arlan chancela. Il ne voulait plus que dormir dans le soleil.

Soudain, il aperçut un point noir dans le soleil couvert de brume. Arlan sourit, mais il n'avait plus la force de bouger.

Le milan couvrit bientôt tout l'espace. Arlan, de toute son âme, l'appela. Hélas! le cri de ses lèvres ne pourrait jamais monter aussi haut. Arlan se redressa pour l'atteindre. Il ne pouvait fermer les yeux ni la bouche, tout son corps se soulevait pour le saisir et le voir. Arlan tomba et ses lèvres burent son propre sang.

L'oiseau s'approchait lentement. Pourquoi hésitait-il? Le jeune homme désirait lui donner ses lèvres, ses yeux qui confondaient déjà la lumière et l'ombre. Ah! que l'oiseau picorât ces grains rouges et bleus! Il les choisirait en premier. Qu'il déchirât sa poitrine! Arlan songea au jeune Arabe sous la tente, à son extase lorsque Ahmed avait glissé un poignard sous son épaule. Lui aussi, il appelait le Dieu vivant, il allait connaître l'extase. Mais l'oiseau ne se pressait pas. Il attendait que le jeune homme fût vraiment mort. Non, non, cria Arlan, maintenant! Il voulait que l'oiseau l'emportât tant qu'il était vivant, dans cette vie plus haute que la mort.

L'ombre était glacée sous les ailes de l'oiseau. Le milan faisait glisser un vent violent et froid sur le corps d'Arlan. Le jeune Anglais ne bougeait plus. Soudain, l'astre de plumes s'abattit sur ses reins, Arlan sentit les griffes pénétrer sa chair. Le bec usé se promenait sur le ventre d'Arlan, mordillait sa poitrine comme fait un jeune amant, puis le vieux sage s'envola lourdement.

— Reviens, ah! reviens! cria Arlan.

Longtemps, l'oiseau plana au-dessus de lui.

Très loin, en bas, Arlan entendit qu'on frappait à la porte.

— Qui va là? demanda-t-il, très haut.

Il se souvint des mots de Whiteby : les charognards étaient si lâches qu'ils attendaient que leur proie fût morte, jamais ils ne se trompaient. Ils guettaient l'instant précis... L'instant précis où l'âme sortait des yeux. Il lui semblait qu'il allait être volé si le milan attendait là-haut qu'il ne bougeât plus. Arlan eut honte et frissonna, puis il eut l'idée de faire le mort afin de tendre un piège à l'oiseau. Mais Arlan était pris sans cesse à son propre piège; l'oiseau fuyait avec dédain, ou bien, averti que le corps d'Arlan possédait trop de vie, il planait dans des hauteurs inaccessibles, et jamais Arlan n'avait la patience de poursuivre le jeu. Il se dressait couvert de sueur et de sang, criant d'angoisse, quand l'oiseau s'approchait enfin, mais pour le repousser.

Il tombait de nouveau, ne sachant plus si la mort avait déjà fait son œuvre, s'il ne ressuscitait pas, tandis qu'on ébranlait la porte.

Une fumée âcre gonflait la gorge d'Arlan qui parvint à se retourner puis étreindre l'oiseau quand celui-ci se posa largement sur ses épaules.

Arlan, de sa main droite, protégea son visage, puis parvint à saisir l'aile puissante de l'oiseau. Ils devaient se battre, pour être dignes l'un de l'autre, mais Arlan savait qu'il serait vaincu. Il le voulait, tandis que ses bras serraient le milan jusqu'à l'étouffer. Leurs noces se déroulaient bien au-dessus de la ville dans cette lumière impérissable dont le soleil de midi n'est que le pâle reflet. Les plumes tachées de sang, la chair semée de plumes, ils roulèrent comme un astre dans le soleil.

— Ce n'est pas vrai, murmura-t-il, ce que disait Ahmed... avant que je sois mort, il est venu... mon oiseau.

Nul ne saurait jamais cette vérité ni ce mensonge.

L'oiseau s'échappa, et Arlan cria d'effroi.

Les soldats anglais, à cet instant, parvenaient aux portes de la ville. Un char traversa la place, il culbuta la baraque de Rochdi. Robert Greacen monta vivement le perron. L'oiseau secoua les ailes et des gouttes de sang

tombèrent sur les épaules du commandant, sur le sable des rues.

— Reviens, dit Arlan.

L'oiseau se posa de nouveau sur la terrasse. Il demeurait immobile, les yeux à demi-clos, les ailes fermées, tel un Dieu des réalités infernales sculpté dans le porphyre. La lumière disparut tandis que le milan se rapprochait par petits sauts ridicules pour se poser sur le ventre et la poitrine d'Arlan. Il ne quitterait plus le corps émacié, tordu comme une braise. L'adolescent aperçut deux yeux ronds, cerclés de rouge, sans paupières, emplis d'une joie humaine et cruelle. Arlan se souleva à demi pour lui tendre sa bouche. L'oiseau y cueillit un lourd caillot de sang, comme une anémone humide et lourde, entre ses lèvres, puis le cœur d'Arlan s'ouvrit telle une grenade.

ROBIN LIVIO

Bagatelles difficiles

L'IMPUISSANTE MEUTE

Très souvent, il arrive que l'enfant s'entiche de ceci ou de cela, fortement, obstinément, comme si l'objet eût livré à l'enfant quelque éblouissant secret — et le prix de l'objet n'y est pour rien, puisque précisément, l'enfant n'est plus un enfant lorsqu'il commence à s'attacher aux choses selon leur prix et non pas selon leur secret.

Ainsi l'enfant de cette histoire vécut-il, tout au long de son tendre âge, sous l'enchantement, par rien justifié en apparence, que lui procura un pauvre petit chien de chasse en peluche.

Ce n'était qu'un morne chiot en peluche, délavé, poussiéreux et, sûrement, déjà dépourvu de grâce en son lointain état de neuf.

Nulle chose au monde, cependant, n'eût fait autant plaisir à l'enfant que le misérable petit chien de chasse en peluche, benoîtement assis en un coin d'ombre dans la devanture d'une boutique.

D'innombrables fois, l'enfant tenta de faire comprendre à son père combien la possession du petit chien de chasse en peluche l'eût comblé d'aise, mais le père de l'enfant était fort pauvre, de cette pauvreté pour qui les choses

mêmes que l'on peut avoir pour rien sont hors de prix.

Longtemps donc, très longtemps, l'enfant convoita le pauvre petit chien de chasse en peluche, intensément, douloureusement, sans jamais l'obtenir.

Mais alors que l'enfant s'apprêtait à passer le seuil de l'âge adulte, son père, soudain, s'enrichit. La première chose que le père, riche maintenant, fit, ce fut d'offrir à son fils toute une meute de vrais chiens de chasse.

Le jeune homme n'en retira aucune joie, gardant toujours, comme une déchirure dans son cœur, le souvenir du pauvre petit chien de chasse en peluche.

C'est curieux de voir combien toute une meute de vrais chiens de chasse est impuissante à chasser un pauvre petit chien de chasse en peluche, magnifié par un long désir inassouvi.

PHILANTHROPIE

On aimait beaucoup faire le bien dans la famille. Aussi avaient-ils accueilli une vieille misérable, laide à souhait et impotente, à qui ils donnaient le gîte et le couvert. Et personne ne songeait, dans la famille, à demander quoi que ce fût en retour à la petite vieille.

A peine si, parfois, maman exhortait les enfants à goûter, avec un :

— Si tu ne manges pas je vais tout donner à la petite vieille!

On aimait beaucoup faire le bien dans la famille.

PROBLÈME

Pierre vient de mourir. Il a vécu un mince filet de vie, s'écoulant, tout doux, dans le bassin unanime. Et puis, Paul aussi est mort, ayant vécu, lui, une existence à gros débit, laquelle s'en est allée se déverser dans le même bassin.

Question : combien de temps mirent-ils Pierre et Paul pour remplir le bassin.

Réponse : une vie.

Mais aussi : quel bassin?

GESTATION

Deux enfants en bas âge font échange de lumières.

— Ce n'est pas vrai du tout, dit l'aîné, que les enfants naissent dans les choux.

— Comment le sais-tu?

— Je le sais.

— Et alors où naissent-ils?

— Dans le ventre de leur mère.

— Comment?

— C'est bien simple : la mère avale le chou, et l'enfant grossit dans son ventre à elle.

Chaque jour l'humanité avale des mythes et enfante de la réalité.

PHILIDOR ET LA BICHE

Philidor s'en alla chasser avec un fusil de bois. Au cœur de la forêt, il rencontra une biche qui, de le voir ainsi armé, prit peur et s'enfuit.

Philidor rattrapa la biche et essaya de l'apaiser :

— N'aie pas peur, dit Philidor. Je ne te ferai point mal.

A quoi, la biche répondit avec logique que la peur lui venait de ses ancêtres, lesquels savaient ce qu'est un fusil et l'usage que l'on en fait.

— Mais mon fusil est un fusil de bois! rétorqua Philidor.

— Fusil quand même, s'écria la biche.

— En apparence seulement, insista Philidor.

— A quoi bon alors en avoir un? demanda la biche.

— Parce que je voulais jouer au chasseur, répondit Philidor.

— Donc tu comptais bien abattre quelque biche, dit la biche.

— Pas du tout, fit Philidor. J'ai pris un fusil parce qu'on n'est pas chasseur sans fusil, même quand on veut être un chasseur qui ne veut rien chasser.

A ces paroles, qui se voulaient rassurantes, la biche partit en sanglots de plus belle.

— Je ne te comprends pas! s'exclama Philidor. Je te dis que j'ai pris un fusil pour me donner l'air d'un chasseur, mais pour être sûr que je ne serais qu'un chasseur qui ne chasse pas, mon fusil est de bois.

La biche pleurait toujours.

— Mais enfin pourquoi pleures-tu? demanda Philidor.

— Pourquoi? répondit la biche. Tu trouves donc qu'il n'y a pas de quoi pleurer? Tu n'avais aucune envie de tuer des biches, et pourtant tu t'es donné les dehors d'un tueur de biches. Depuis toujours les méchants se travestissent en innocents — le monde est ainsi fait, on le savait et on commençait à s'y faire; si maintenant les innocents eux-mêmes se mettent à se déguiser en méchants, cela va bien mal pour les biches.

A LA FLEUR DE L'AGE

Einstein est mort, âgé, apparemment, de soixante-quinze ans. Or, si l'on en retire les quinze délicieuses mais infructueuses années de l'enfance, il n'en reste que soixante, dont il convient de compter par moitié la part que lui aura ravie le sommeil. Nous voici donc à bons trente, desquels les maladies, les angoisses lui auront rongé quelque cinq ans encore, et puis, solliciteurs, fâcheux de toute sorte dix autres à tout le moins.

Au bout du compte, le plus grand génie de ce temps est mort adolescent. Que cela est triste.

LES MOTS DE LA TRIBU

Dans le pays d'où je viens, pourtant riche en froment, le pain n'était pas toujours sur toutes les tables — la femme que j'aimais, elle, picorait à peine un peu de croûte : le pain, lui avait-on dit, fait grossir;

il faisait un grand froid dans mon pays — toujours doux dans celui de ma bien-aimée;

un chien que j'avais pris à mon côté, longtemps avait été le compagnon de ma solitude — ma bien-aimée elle, avait eu des chiens, mais en somme comme un nœud de plus pour les poufs qui ornaient sa demeure;

j'avais vécu parmi des hommes ayant appris à taire leur souffrance — ma bien-aimée, elle, s'était toujours trouvée entourée de gens qui publiaient volontiers leur ennui, car l'ennui, dit-on, affiche une certaine beauté langoureuse, tandis que la douleur est une femme au visage brûlé : que peut-elle faire sinon le cacher?

Voici comment, par tant de souvenirs et autant d'oublis, nous en vînmes, ma bien-aimée et moi, à dire : manquer de pain, avoir mal, avoir froid, amour, solitude, et comprendre, chacun de nous, tout autre chose.

LE FIDÈLE LECTEUR

Un peu avant midi, l'assassin acheva son meurtre de la journée.

Quantité d'autres besognes, de moindre importance mais ne souffrant pas de retard, le retinrent en ville jusqu'à l'approche du soir.

Là, il rentra, fourbu, cela va sans dire, chez lui, s'aspergea la figure afin de se dégourdir un peu, enfila une veste d'intérieur, chaussa des pantoufles et, tout à son aise dans une bergère auprès du feu, il déplia la gazette

du soir à l'encre encore fraîche, pour y trouver de l'irréel frais et à peu de frais.

Le hasard voulut qu'il tombât d'emblée sur le récit du meurtre par lui perpétré.

Le gazetier avait troussé son compte rendu mieux que s'il y avait été.

Tout requis, le meurtrier ne lâcha plus la feuille jusqu'au dernier mot de l'histoire. Et là, il s'écria :

— Tiens! On a donc pu faire un coup pareil!

L'HEURE EXACTE

Le sauvage jouait avec une montre, ignorant ce que c'était. Tout à coup, il regarda le ciel blafard. Alors, jetant la montre, il s'exclama :

— Voilà, je perds mon temps avec cela, et il est si tard!

LES LIMITES DE L'ENDURANCE

L'homme labourait son champ lorsque la pluie commença de tomber. Bientôt, cela devint tornade, la foudre s'abattit, les flots grossirent et emportèrent le bétail de l'homme, détruisirent ses cultures.

— C'est plus que je ne puis supporter! dit l'homme si durement éprouvé.

Le beau temps revint et, avec lui, un terrible fléau qui se répandit sur la contrée et acheva en peu de temps les trois enfants de l'homme, que l'on entendit dire parmi les sanglots :

— Oh, non, cette fois-ci, c'est bien plus que je ne pourrai supporter.

A peine eût-il prononcé ces paroles que les flammes,

parties de quelque cheminée mal curée, embrasèrent sa maison et la consumèrent jusqu'aux assises.

— Là, c'est pour de bon, soupira l'homme, c'est vraiment plus que je ne pourrais supporter.

Ce fut en disant ces mots qu'il glissa sur une épluchure et se brisa une jambe, qu'il fallut couper.

Le jour où il étrenna sa jambe de bois, il trébucha malencontreusement et se fracassa le crâne. Il vacilla, des jours durant, entre vie et mort, et les gens l'entendirent qui murmurait dans son délire :

— C'est de loin bien bien plus que je ne puis supporter.

Il mourut de malemort quelque trente ans plus tard.

MAINS PROPRES

Il y en a qui, en présence de la détresse, ont un sentiment tout hygiénique.

— Le malheur est sale, disent-ils.

Après quoi, il est tout naturel qu'ils s'en lavent les mains.

AU NOM DE LA LOI

Le prince s'apercevant que les choses allaient au plus mal en son royaume conclut que l'absence des lois en était la cause.

Se retirant alors en un endroit propice à la réflexion, le prince médita longuement et, quand il regagna des mois plus tard son palais, il avait sous son bras de quoi faire le bonheur de son peuple, à savoir trois forts volumes de lois.

Pour bien faire les choses, il appela alors, un à un, ses sujets, afin de les faire entrer dans la légalité.

Il n'y eut, pourtant, pas un sujet qui entrât comme il l'eût dû dans la loi et qui y tînt tout entier. D'où la

nécessité pour le prince de tantôt réduire une tête, qui dépassait, tantôt raccourcir des jambes, qui débordaient le cadre de la loi, tantôt affiner d'une tranche le flanc de quelques-uns.

De ce jour, le prince régna sur un peuple d'étêtés et de pieds bots, mais tous gens parfaitement ajustés à la loi.

MIEUX VAUT PLUS TÔT

Il était plein d'espoir.

L'espoir est un mal doux que l'on prend aisément en patience.

Il attendit donc que la chose arrivât.

Mais on espère déjà moins quand on se résigne à attendre.

L'événement se fit attendre. D'où la crainte ne tarda de poindre que la chose pourrait ne pas arriver.

L'espoir impatienté, l'attente exaspérée, il vint vite à se dire que la chose n'arriverait guère.

Et puis quand, d'aventure, la chose arriva quand même — tous les amants le savent qui furent aimés trop tard — elle fut comme entachée du désenchantement qu'il éprouva de s'être trompé dans ses mauvaises prévisions : il était déçu de ne pas avoir été déçu.

CE QUE L'ON FAIT AVEC DES MOTS

On laissa l'enfant seul jouer avec des mots.

Des premiers d'entre eux, l'enfant fit quelques fleurs. Et l'on dit alors :

— Ah! que c'est exquis!

De certains autres mots, l'enfant fit en jouant des papillons ailés.

Et l'on dit aussitôt :

— Que c'est doux, un enfant!

Des derniers mots, l'enfant fit une fronde vibrante.

Et l'enfant prit les fleurs faites avec des mots et les effeuilla, minutieusement; il prit les papillons et leur arracha les ailes et les pattes; et, avec la fronde, très innocemment, l'enfant tua son père, qui l'avait laissé seul, seul avec des mots.

SON TOUR AU CHAGRIN

L'enfant sanglotait.

L'autre enfant considérait celui qui pleurait, l'œil sec.

— Tu pourrais pleurer aussi, non? dit le premier, parmi les sanglots.

— J'attends que tu aies fini, répondit l'autre.

* Sous presse aux éditions de la Table Ronde.

BERNARD GUYON

Balzac

“ invente ” les

Scènes de la Vie de Province.

Le projet d’écrire un ensemble de récits groupés sous le titre de *Scènes de la Vie de Province* s’est présenté à l’esprit de Balzac à une date qui nous paraît singulièrement tardive. La première mention officielle, imprimée, remonte, au plus tôt, à juillet 1833 (1). La première mention officieuse se trouve dans l’*Album : Pensées, Sujets, Fragments* et ne peut guère remonter au delà de mars 1833 (2). En revanche, une fois le projet apparu, il s’est développé à une allure extrêmement rapide. Il aboutit en décembre à la première livraison des *Etudes de Mœurs* chez Mme Béchet, composée précisément des deux premiers tomes des *Scènes de la Vie de Province* accompagnées de deux Préfaces et d’une Table générale où l’ensemble de ces Scènes provinciales était explicitement présenté.

Mars-décembre. C’est en ce bref espace de temps que se déroule la « naissance » des *Scènes de la Vie de Province.* Pendant ces dix mois, Balzac a fourni un des plus extraordinaires efforts d’invention, d’organisation, de création de sa vie entière. Nous ne prétendons pas le reconstituer intégralement (il y faudrait un livre et pourra-t-on jamais l’écrire?). Mais, dans l’état actuel de notre documentation, grâce aux notes de l’Album, aux indications de la Correspondance, aux révélations des manuscrits (et des imprimés...) nous pouvons en indiquer les principales étapes. Enquête passionnante puisqu’elle nous fait participer de la manière la plus intime à la plus haute activité de l’esprit humain.

(1) Cf. *infra*, p. 475.
(2) Cf. *infra*. L’*Album* a été publié par J. Crépet, chez Blaizot en 1910. Toutes nos citations de ce texte ont été revues sur le manuscrit original.

1. La Province avant les « Scènes ».

Etonnons-nous d'abord de l'apparition tardive de ce projet dans la conscience du créateur de la *Comédie humaine*. Le plus modeste lecteur de Balzac sait bien que les *Scènes de la Vie de Province* sont, avec les *Scènes de la Vie parisienne*, les deux parties essentielles de l'édifice, que leur opposition même est au centre de l'œuvre. Or, en 1833, une bonne partie de la future *Comédie humaine* est déjà écrite; depuis trois ans Balzac est un écrivain connu et même célèbre, maître de ses moyens, affirmé dans ses projets. Qui ne croirait (a priori) qu'il a depuis longtemps prévu, imaginé, esquissé des « scènes de la vie de province »?

L'étonnement se fait plus vif encore si l'on songe que Balzac producteur de fictions est un consommateur vorace et que les moindres productions de la littérature contemporaine excitent son invention créatrice. Il y aurait une longue étude à faire sur les « sources littéraires » de Balzac peintre de la vie provinciale (et d'une manière générale de Balzac peintre de mœurs) qui ferait apparaître à la fois la banalité du projet et l'originalité de la manière. Elle a été seulement esquissée dans sa thèse par Maurice Bardèche (3) qui nous donne pourtant quelques suggestions précises et utiles; il rappelle quelques romans de Lamothe Langon : *Monsieur le Préfet* (4 vol. in-12, Ladvocat 1824), *La Province à Paris* (4 vol. in-12, Dupont 1825); cite les noms (alors bien plus illustres que celui de Balzac) d'Auguste Ricard, Raymond Bruckner, Paul de Kock, Henri Monnier; et attire à juste titre notre attention sur des écrivains plus obscurs, mais que Balzac a fréquentés plus intimement. Tel Samuel Henry Berthoud, rédacteur en chef de la *Gazette de Cambrai*, jeune provincial affamé de gloire parisienne à qui Balzac offrait d'ouvrir en 1831 les portes des grandes revues littéraires tandis que lui, Berthoud, lui ouvrirait celles de la députation... Or, ce Lucien de Rubempré cambrésien publia en 1832, un titre significatif : *La Sœur de lait du Vicaire, Histoire de Province;* et, en 1833, un *Régent de rhétorique* que la *Revue de Paris*, dans une « annonce » due peut-être à Balzac, présentait comme un « roman d'affaires provincial » destiné à peindre « la vie de province avec sa froideur, sa tristesse, sa monotonie et ses tracassières agitations. » (*Revue de Paris*, 1833, tome 46, p. 200.) On pourrait allonger la liste,

(3) M. Bardèche, *Balzac romancier*, Plon 1940. Cf. en particulier p. 197, suiv. et 434-435.

en allant des plus illustres aux plus médiocres, rappeler par exemple que *Le Rouge et le Noir* « chronique de 1830 » est une espèce de *Comédie humaine* condensée avec ses deux panneaux, si fortement différenciés de la Province et de Paris, ou, si l'on préfère, que Julien Sorel c'est déjà « Un grand homme de Province à Paris... »; s'arrêter à ce *Paris en Province et la Province à Paris* par Mme Georgette Ducrest qui paraît chez Ladvocat en 1831, ou aux trois volumes que Louis Gabriel Montigny publia en 1824 sous le titre *Le Provincial à Paris*, toujours chez Ladvocat, et qui eut, l'année suivante les honneurs d'une seconde édition. Tâche un peu aride, non tout à fait vaine pourtant si elle nous fait prendre conscience de manière aiguë du caractère épuisant (et certainement inépuisable!) de ce genre de recherches! Dès les premières pages de ce dernier ouvrage par exemple l'auteur nous avertit que tout est dit et qu'il vient trop tard! « Il reste à peine de quoi glaner dans ce champ mille et mille fois retourné par des mains habiles », et il nous renvoie à Jouy « l'Addison français » le fameux « hermite » de la Chaussée d'Antin qui n'avait pas manqué d'écrire un *Hermite en Province* et qui fut certainement un des auteurs favoris du jeune Balzac. Enfin, une enquête de ce genre devrait bien se garder de négliger les périodiques. C'est là qu'elle aurait le plus à découvrir (4). Je n'en donnerai qu'une preuve : cette série de *Lettres sur la Province* qui paraissaient dans *le Voleur* de Girardin en février-mars 1831 au moment même où Balzac y publiait ses *Lettres sur Paris*...

Naturellement, la Province n'est pas absente de l'œuvre balzacienne jusqu'à 1833!... Comme M. Jourdain la prose, Balzac faisait « de la province » sans le savoir! C'est dans un cadre provincial, à Tours naturellement, que, fidèle admirateur de Rousseau il situe son premier roman, cette *Sténie*, pâle décalque de la *Julie*, première étude de l'adultère en province, Les « romans de jeunesse », de *Clotilde de Lusignan* et l'*Héritière de Birague* jusqu'à *Annette et le Criminel* et *Wann-Chlore* fourniraient une très belle gerbe de croquis provinciaux à qui voudrait la cueillir. En particulier dans les scènes d'*Annette* qui se déroulent à Valence, le jeune écrivain évoquait déjà, en 1824, la vie secrète d'une petite ville mise en émoi par un procès

(4) A commencer par du Balzac! Cf. dans la *Caricature* du 12 mai 1831, un sketch assez lourd en style Pourceaugnac : *Le Provincial* (éd. Conard, *Œuvres diverses*, t. II, p. 373).

avec ses mille intrigues et potins, d'une manière qui, pour sentir encore un peu Scribe et Picard n'en annonçait pas moins l'auteur du *Curé de Tours* ou du *Cabinet des Antiques.* Quant à *Wann-Chlore,* un jeune érudit italien, M. Raffaele de Cesare, dans une récente et remarquable étude consacrée à la genèse d'*Eugénie Grandet,* n'a pas eu de peine à montrer qu'elle est un véritable premier « état » du fameux roman de 1833 (5). Mais sans remonter si loin dans la production balzacienne, à ne s'en tenir qu'à celle dont il se reconnaissait officiellement l'auteur, on trouverait bien des pages évoquant la Province. Et d'abord celles de la *Femme vertueuse* (*Scènes de la Vie privée,* avril 1830) où, en quelques pages d'un dessein très délicat et très ferme, il avait évoqué l'atmosphère d'une petite ville (qu'il connaissait bien pour y avoir vécu quelques semaines auprès de sa sœur Laure Surville) Bayeux. Le comte de Granville y vient épouser Angélique Bontems, riche héritière découverte par son père; mais c'est un mariage sans amour. Angélique est une provinciale dévote dont la vertu tourne à l'aigre, espèce d'Eugénie Grandet qui n'aurait pas reçu la grâce de l'amour. Puis, celles qui terminent le *Message* (février 1832) où apparaissent dans le décor d'un château de Loire un hobereau sans grâce, une femme gracieuse et mélancolique dont l'amour clandestin est tragiquement détruit : premier crayon d'un *Lys dans la vallée* dont l'héroïne n'aurait pas gardé sa blancheur immaculée. Quelques jolis paysages de Loire apparaissent aussi dans certains épisodes de cette longue série d'amours malheureuses qui portera plus tard le titre de *Femme de Trente ans* (mai 1832); et encore, dans la deuxième édition des *Scènes de la Vie privée* (avril 1832), la poétique introduction du tragique récit d'adultère *La grande Bretèche* qu'on peut lire aujourd'hui dans *Autre étude de Femme* et qui faisait alors partie du *Conseil.* Balzac ne s'est peut-être jamais autant abandonné que dans ces pages à la tentation « romantique » : « Il y avait de tout dans cet asile; c'était un air de cloître, puis la paix du cimetière [...] enfin, c'était la province avec toutes ses idées recueillies et sa vie de sablier [...] Là tout est mélancolie... (*Scènes de la Vie privée,* 1832, t. III, p. 53). Même atmosphère « poétique » dans les « études de femmes » de l'été 1832 : *la Grenadière* qui, comme *La grande Bretèche,* tire son nom du lieu où est située l'action et où le jeune Tourangeau décrit amoureusement ces bords de Loire chers à son cœur, et surtout *La femme abandon-*

(5) *Balzac ed Eugénie Grandet, ricerche sulla genesi dell' opera,* extrait de la revue *Studi urbinati.* Nouv. série n° 1, 1953, 60 pages in-8°.

née, où reparaît Bayeux, la petite ville hostile, papotante, contre la curiosité de laquelle se défend, dans la forteresse silencieuse de son château, la « femme abandonnée » : Mme de Beauséant, belle au bois que va réveiller l'ardent amour de Gaston de Nueil (6).

Oui, il y a tout cela et ce n'est point négligeable. Et de l'ensemble de ces textes déjà on pourrait tirer une précieuse somme de la vie provinciale vue par Balzac. Pourtant on peut affirmer de façon certaine que, jusqu'en 1833, Balzac n'a pas songé à écrire un « cycle provincial », à entreprendre une étude systématique de la Province; ni même à écrire un récit dont le centre d'intérêt principal serait l'étude de la vie de province. Et quoi!, dira-t-on, que faites-vous donc du *Curé de Tours* (7)? S'il y a dans l'œuvre balzacienne un texte spécifiquement provincial, n'est-ce pas celui-là? L'intérêt du lecteur n'est-il pas centré sur les mœurs de province, sur l'atmosphère de province : la cathédrale, le vent qui souffle dans le cloître, le silence ouaté des rues, les mesquines rivalités de salons, les intrigues souterraines du petit monde clérical, les conflits entre la Congrégation et les Libéraux, les habitudes régulières : bougeoir sur la planchette, feu dans la chambre, bons repas copieux, lits douillets, bref tout ce que Balzac développera plus tard de mille façons, mais qu'il n'a peut-être jamais mieux évoqué que dans ce bref roman? Eh bien oui! Même le *Curé de Tours* n'est pas alors dans l'esprit de son auteur une « scène de la vie de province ». C'est incroyable, mais c'est ainsi. Certes, Balzac y insiste à plusieurs reprises sur le caractère spécifiquement provincial de l'aventure; il dit (p. 333) son regret de ne pouvoir transcrire dans le détail telle conversation qui « eût offert une peinture achevée de la vie toute béotienne des pro-

(6) A cette trop rapide revue des scènes de province avant les « Scènes », il faudrait ajouter un texte important à bien des titres : *Les deux Amis*, conte rédigé sans doute fin 1830 et laissé inachevé. C'est, après *Wann-Chlore* et plus précisément encore que *Wann-Chlore*, un véritable « état antérieur » d'*Eugénie Grandet*. Le père Coudreux et sa fille Claire en particulier (tourangeaux, plus paysans que citadins), annoncent par mille traits le père Grandet et sa fille. Les rapprochements précis entre ce texte (actuellement accessible dans les *Œuvres diverses*, tome II, de l'édition Conard et dans le tome X de l'édition de la Pléiade) ont été présentés de façon parfaite par M. R. de Cesare dans l'étude déjà citée (p. 27-35). Rien n'indique pourtant que Balzac, même ici, ait voulu faire une scène de vie de province. Le récit s'arrête beaucoup trop tôt pour que nous puissions imaginer avec certitude l'orientation qu'il aurait prise; mais dès le second chapitre nous sommes entraînés sur le terrain familier des explorations psychologiques. La dernière phrase du texte pose une fois de plus le problème du mariage (et du divorce...). Et le titre est : les *Deux Amis*. C'est encore une « scène de la vie privée... ».

(7) Il paraît lui aussi en mai 1832, dans le troisième volume de la 2e édition des *Scènes de la Vie privée*.

vinciaux », il parle de la « perspicacité particulière aux gens de province auxquels on ne peut refuser le talent de savoir mettre à nu les motifs les plus secrets », etc... Pourtant, cette histoire, comme les autres, est une « scène de la vie privée », une étude de caractérologie. Elle porte comme titre *Les Célibataires,* et ce n'est qu'en 1843, lors de l'entrée du récit dans la *Comédie humaine,* que ce titre psychologique cèdera la place au titre sociologique de *Curé de Tours.* D'ailleurs, il suffit de relire de près les admirables analyses du début du roman pour voir qu'en effet Balzac s'y est essentiellement intéressé au déchiffrement du mystère insondable des cœurs privés d'amour.

Nous nous trouvons ici en présence d'un « cas » éminent, mais nullement insolite, de cette espèce d'aveuglement où le créateur se trouve en face de sa création, pendant la création elle-même. Balzac, ayant réellement écrit une excellente peinture de la vie de province ne voit pas tout de suite le parti qu'il en peut tirer. Allons plus loin : *il ne voit pas ce qu'il a fait.* Aveuglement, qui nous paraît étrange aujourd'hui, mais qui s'explique fort bien si nous essayons de nous replonger avec lui dans le grand courant de sa création à ce moment de sa carrière. En cette année 1832, il tend naturellement d'abord à exploiter à fond les deux chantiers qu'il a ouverts les années précédentes; il ne songe qu'à accroître les deux « séries » qui lui ont valu auprès du public ses plus sûrs succès, celle des *Contes et Romans philosophiques* publiés chez Gosselin et qui va s'enrichir d'une pièce maîtresse : la *Notice biographique de Louis Lambert* (octobre 1832) ; celle des *Scènes de la Vie privée* exploitée par Mame dont presque tous les nouveaux récits qui paraissent dans *la Revue de Paris* et qui sont centrés sur les malheurs de la femme mariée : les *Marana,* la *Grenadière,* la *Femme abandonnée,* véritable série d' « Etudes de Femmes », préparent à brève échéance une nouvelle édition. Au reste, Balzac a d'autres projets. Il n'a pas abandonné son ambition première d'être le « Walter Scott français »; il continue de promettre à Gosselin un grand roman sur le XIVe siècle : le *Privilège.* Depuis longtemps aussi il songe à une série de récits de vie militaire dont le plus important serait cette *Bataille,* promise depuis plusieurs mois à un autre éditeur qui s'impatiente. Enfin, en septembre 1832, il invente un sujet de scène de « Vie de campagne » qu'il croit pouvoir écrire très vite et qu'il propose à Mame aussitôt, comme si elle était faite. C'est le *Médecin de campagne,* œuvre difficile, d'une ampleur beaucoup plus vaste qu'il ne l'avait d'abord pensé, et qui ne sera

terminée qu'en juillet 1833. Ainsi les projets ne manquent pas, en cette fin d'année 1832 qui fut si féconde. On les voit naître, fiévreusement inscrits en des griffonnages hâtifs et presque indéchiffrables sur les pages de cet *Album* où, depuis un an ou deux, Balzac a commencé d'inscrire ses idées et ses rêves. *Mais nulle part nous ne trouvons trace d'un projet de « Scènes de la Vie de Province »*. Nulle part. Pas même sur ce folio 16 (éd. Crépet, page 99) l'un des plus émouvants de l'*Album* où apparaît pour la première fois le projet des *Etudes de mœurs :*

Etudes de mœurs au XIXe siècle;
Introduction, par George Sand;
Scènes de la Vie privée (préface par Mme Belloc);
Scènes de la Vie du monde (préface par Mme d'Abrantès);
Conversation entre onze heures et minuit;
Scènes de salon;
Scènes de village.

Il est presqu'incroyable que cette page ait pu être écrite à cette date (8). Sa timidité nous déconcerte. On y voit l'auteur de la *Peau de Chagrin* et de *Louis Lambert*, du *Curé de Tours* et de la *Femme abandonnée*, du *Dernier Chouan* et de la *Physiologie du mariage* se placer humblement sous la protection de trois femmes de lettres dont une seule conserve aujourd'hui à nos yeux quelque valeur, dont une est totalement inconnue à tout autre qu'à l'érudit spécialiste! Plus étonnant encore : il n'a présentes à l'esprit ni la série des *Scènes de la Vie parisienne* (à moins qu'il ne faille ranger sous ce titre les scènes de la « Vie du monde » ou les scènes « de salon »; mais alors quelle mesquinerie de vue par comparaison au vaste panorama qu'il va bientôt nous offrir de la cité capitale!) ni celle des *Scènes de la Vie de Province.* Comme nous sommes loin de la *Comédie humaine!...* En réalité, nous en sommes tout proches. Travaillant sans arrêt, méditant sans cesse sur son travail, inventant à mesure qu'il crée, découvrant le sens de son œuvre selon qu'elle se développe sous sa plume, Balzac, en quelques mois, va poser les fondements solides et définitifs de toute son œuvre. C'est alors que naissent les *Scènes de la Vie de Province.*

(8) Automne 1832, au plus tôt...

2. Le premier projet. La « Recherche de l'Absolu » (?) (mars 1833).

Quand? Comment a jailli l'étincelle qui produisit l'illumination décisive? Aucun texte ne permet de le dire avec une précision absolue. Il est pourtant vraisemblable que les choses se sont passées de la façon suivante. Vers la fin de l'hiver 1832-33, harcelé par Amédée Pichot, directeur de la *Revue de Paris* à qui il s'est engagé par contrat, depuis le 1er septembre 1832, à livrer mensuellement la valeur de quarante pages de la revue, Balzac, à court de copie fraîche, se hasarde à sortir de ses cartons une sombre histoire de bandits, mystérieuse à souhait, sur laquelle semble-t-il, son imagination rêve depuis longtemps (9). Les héros en seront Ferragus et ses douze compagnons. Le récit s'appellera *Histoire des Treize.* Le voici donc, en février, engagé sur cette nouvelle piste au bout de laquelle il flaire plus d'argent que de gloire. Comment pourrait-il deviner que ce sentier de traverse va le faire déboucher sur la voie royale de la *Comédie humaine?* C'est pourtant ce qui se produit. Tandis qu'il écrit cette « ténébreuse affaire » où les mystères du roman policier unissent leurs charmes aux secrets d'une vie conjugale heureuse puis tragiquement brisée et à l'étude déjà dramatique de la passion de la paternité, Balzac ne peut s'empêcher de musarder, semant ici et là des croquis de vie parisienne. Dans son chapitre liminaire où il s'attarde longuement à décrire « une rue de Paris », il se targue d'être l'un « de ces hommes d'étude et de pensée, de poésie et de plaisir » pour qui Paris est « le plus délicieux des monstres », de ce « petit nombre d'amateurs [...] qui dégustent leur Paris ». Et c'est un véritable chant de gloire à l'adresse de cette « grande courtisane » que cet « amant de Paris » nous fait entendre ici pour la première fois (10). En avril l'œuvre est achevée. Il la considère alors d'un œil détaché, telle qu'elle s'offre à lui, toute différente de ce qu'il avait d'abord imaginé, enrichie de substantielles additions sur placards et épreuves. Alors, placé à la bonne distance critique, il prend conscience de ce qui s'est passé. Il avait cru écrire un roman policier; il a écrit la première *Scène de la Vie parisienne.* Aussitôt, il prend date. Il rédige une

(9) Cf. sur l'*Histoire des Treize*, les excellentes notices de P. G. Castex, dans l'édition toute récente de la Collection des Classiques Garnier.

(10) Ed. Garnier, p. 39-43. Le texte actuel ne diffère pas sensiblement de celui de l'édition originale, mais une note critique (p. 466) reproduit un premier début manuscrit qui permet de mesurer l'ampleur prise, en cours de création par cette description de Paris.

curieuse *Note* ou *Postface,* « acte de naissance » des *Scènes de la Vie parisienne :* « Cette aventure, où se pressent plusieurs physionomies parisiennes, *et dans le récit de laquelle les digressions étaient en quelque sorte le sujet principal* pour l'auteur (11)... » Extraordinaire déclaration où s'affirme agressivement une méthode romanesque toute neuve. Il dit encore : « Si l'auteur a réussi à peindre Paris sous quelques-unes de ses faces, en le parcourant en hauteur, en largeur, en allant du Faubourg Saint-Germain au Marais; de la rue au boudoir; de l'hôtel à la mansarde; de la prostituée à la figure d'une femme qui avait mis l'amour dans le mariage, et du mouvement de la vie au repos de la mort, peut-être aura-t-il le courage de poursuivre cette entreprise... » Les *Scènes de la Vie parisienne* sont nées!

Mais l'esprit inventif de Balzac est toujours en mouvement. Il y a plusieurs mois déjà qu'il a trouvé le grand titre des *Etudes de mœurs.* Jusqu'ici cadre à moitié vide. Alors, joue la loi de l'*invention par contraste,* loi générale de la création artistique, mais dont l'histoire de l'œuvre balzacienne nous offre des exemples particulièrement frappants (*Splendeurs* et *Misères; Grandeur* et *Décadence; Gloire* et *Malheur; Maison Nucingen* et *César Birotteau; Louis Lambert* et les *Drolatiques; Père Goriot* et *Séraphita,* etc., etc...). A peine le thème de Paris s'est-il imposé à la conscience créatrice, aussitôt a surgi celui de la Province qui, pour l'observateur le moins averti de la réalité française, en est le complémentaire obligé. Reprenant, alors, dans des perspectives toutes neuves, ce plan des *Etudes de mœurs* auquel il n'avait su encore donner le vrai souffle de vie, Balzac, en un jour d'exaltation créatrice qui fut sans aucun doute le plus beau, le plus important de toute sa vie de romancier, inscrit sur son *Album* ce titre orgueilleux : *Plan définitif des Etudes de mœurs au XIXe siècle.* Ce plan nouveau prévoit dix volumes : quatre de *Scènes de la Vie privée,* deux de *Scènes de la Vie de Province,* deux de *Scènes de la Vie parisienne* et enfin (autant qu'on peut déchiffrer un texte très raturé) deux de *Scènes de la Vie de campagne.* Voici le détail des titres alors prévus pour les deux volumes « provinciaux » :

PREMIER VOLUME : *Préface. La Femme abandonnée. La Grenadière. La Grande Bretèche.*

(11) *Revue de Paris,* avril 1843, éd. Garnier, p. 457. Souligné par moi.

DEUXIÈME VOLUME : *Les Amours d'une laide. Le Message. Les Célibataires* (12).

A la lecture de ce premier plan d'ensemble des *Scènes de la Vie de Province* une remarque s'impose. Sans doute — et c'est l'essentiel — les structures d'ensemble sont bien fixées et les *Scènes de la Vie de Province* prennent, dès ce moment, dans l'œuvre balzacienne leur place définitive entre les *Scènes de la Vie privée* et les *Scènes de la Vie parisienne*. Mais il est évident qu'*elles n'existent pas encore* ...ou à peine. Des six récits annoncés, un seul (le *Curé de Tours*) s'inscrira définitivement dans les *Scènes de la Vie de Province* lorsque sera établi le plan de la *Comédie humaine*, les autres rejoindront les *Scènes de la Vie privée* pour lesquelles ils avaient été écrits et d'où le spéculateur, désireux d'offrir aux marchands un programme bien équilibré, les avait temporairement extraits. On l'imagine si bien, faisant l'inventaire de ses richesses, fouillant ses fonds de tiroir! Mais il a beau chercher, impossible de trouver assez de récits parmi ceux déjà écrits dont le cadre soit assez provincial pour obtenir la matière de deux volumes. Il faut donc prévoir du neuf, inventer des sujets inédits. C'est pourquoi, en tête du deuxième volume il inscrit ce titre mystérieux : *Les Amours d'une laide.*

De quoi s'agit-il? Nous l'ignorons. Dans une lettre de septembre 1832 à sa mère, Balzac l'annonçait comme devant fournir sa contribution de novembre à la *Revue de Paris*. La date de la conception, le titre même de l'œuvre, tout porte à penser qu'il s'agissait encore d'une « étude de femme ». Mais pour que Balzac ait songé à la placer dans la série provinciale il fallait qu'elle eût pour cadre comme les autres un paysage provincial. Un fragment de deux lignes conservé à la

(12) *Album*... p. 20, éd. Crépet, p. 106. Aucune date n'est inscrite en face de ce plan. Certainement postérieur à février où paraît en appendice à la deuxième édition de *Louis Lambert*, un plan des *Etudes de mœurs* qui ne comprend encore ni les Scènes de la Vie de Province, ni celles de la Vie parisienne. (Ce plan a été récemment signalé par M. Bardèche dans le tome V de l'édition de la *Comédie humaine* qu'il publie au Club de l'Honnête homme.) Il est certainement antérieur à juillet où paraît une nouvelle annonce, tout à fait différente, dont nous allons parler. Peut-on préciser davantage? Deux absences sont éloquentes. Celle d'*Eugénie Grandet*, dont une lettre de Balzac à sa sœur nous révèle qu'il l'a conçue au moins en juin; et celle du deuxième épisode de l'*Histoire des Treize*, « ne touchez pas à la Hache » (*La Duchesse de Langeais*) dont le premier épisode « la Sœur Thérèse », parut dans l'*Echo de la Jeune France* du début avril et fut écrit fin mars. Balzac ayant plutôt l'habitude d'hypothéquer l'avenir et de manger son blé en herbe on est en droit de penser que ce plan remonte à une époque où il n'avait pas encore décidé de faire de l'*Histoire des Treize*, un roman à épisodes, à personnages reparaissants, de donner une « suite » à Ferragus, donc *fin février, début mars*.

Collection Lovenjoul (seule trace qui nous soit restée de ce récit) nous permet de préciser que Balzac songeait à le situer dans une atmosphère chère entre toutes à son cœur (13). Mais le sujet? Invinciblement, nous pensons à cette admirable histoire de femme laide et pourtant heureuse, aimante et aimée, que Balzac écrira un an plus tard et qui sera l'un des plus sûrs éléments de beauté de la *Recherche de l'Absolu.* Cette hypothèse, que formulait déjà il y a près d'un demi siècle l'excellent balzacien Joachim Merlant (14), trouve sa confirmation dans le fait que ce sujet, encore inscrit par Balzac dans le programme de décembre 1833 que nous analyserons pour finir, disparut de celui annoncé le 1[er] mai 1835 à la fin de la deuxième livraison des *Scènes de la Vie privée.* Or en octobre 1834, la *Recherche de l'Absolu* avait paru en tête du tome III des *Scènes de la Vie privée.* Cette scène, la plus « provinciale » peut-être de toutes celles qu'a jamais écrites Balzac, n'était plus alors disponible pour les *Scènes de la Vie de Province...*

3. « Eugénie Grandet », « Ursule Mirouët » (juillet-août 1833).

Jamais plan « définitif » ne fut plus provisoire. A peine Balzac eût-il inscrit sur son *Album* cette modeste liste, aussitôt son imagination créatrice se mit en branle. Rêvant activement sur ce thème en somme tout neuf pour lui, il se mit à bâtir de nouveaux plans dont beaucoup ont dû disparaître, dont quelques-uns nous sont restés et dont le premier — à notre connaissance — est une nouvelle annonce publicitaire encartée sans pagination, dans le second volume du *Médecin de Campagne* (15). Balzac y annonçait comme « sous presse » (sans préciser — et pour cause — chez quel éditeur « pour paraître successivement », ses

ETUDES DE MŒURS AU XIX[e] SIÈCLE en 12 volumes in-8° divisés en quatre séries : *Scènes de la Vie privée*, quatre volumes; *Scènes de la Vie de Province*, deux volumes; *Scènes de la Vie*

(13) *Collection Lovenjoul*, A. 202, 21. « Au milieu de la dernière vallée de l'Indre, sur une colline qui s'avance en forme de pro... »
(14) Dans une note de ses *Morceaux choisis* d'Honoré de Balzac (éd. Didier, Paris), p. 168.
(15) Ce volume porte le millésime de *juillet 1833*, date où il fut imprimé. L'ouvrage ne fut mis en vente qu'en septembre, à cause du procès de Balzac avec Mame. Les annonces non paginées ont pu être ajoutées en dernière heure. La date de juillet paraît pourtant plus vraisemblable.

parisienne, quatre volumes; *Scènes de la Vie de campagne,* deux volumes. Pour les *Scènes de la Vie de Province* le détail était le suivant :

SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE, 2 volumes in-8° contenant *Eugénie Grandet. Le Message. La Femme abandonnée. La Grenadière. La Grande Bretèche. Les Célibataires,* et un volume d'inédit.

Ce second plan appelle plusieurs remarques et pose plusieurs problèmes. Premièrement, si le nombre des volumes n'a pas augmenté, leur densité s'est fortement accrue. Cet accroissement est sensible dans toutes les séries. Les *Scènes de la Vie privée* par exemple comportent un volume entier inédit. Il en va de même pour les *Scènes de la Vie de Province.* Deuxièmement, dans cet accroissement général de l'œuvre les *Scènes de la Vie parisienne* sont privilégiées par rapport aux *Scènes de la Vie de Province.* C'est normal : cette série profite immédiatement de l'apport considérable des trois récits (achevés, commencés ou projetés) de l'*Histoire des Treize.* Peut-être faut-il dire aussi que Paris excite davantage l'imagination balzacienne. Troisièmement, que pouvons-nous imaginer au sujet du « volume inédit »? S'agit-il des *Amours d'une laide,* dont la brusque disparition nous étonne? Ce n'est pas certain. Nous verrons bientôt quels autres sujets, très importants, se cachaient sans doute sous ces mots vagues. Quatrièmement, saluons comme il se doit la première apparition du roman célèbre entre tous *Eugénie Grandet.* Mais gardons-nous de croire qu'il fût alors une œuvre importante aux yeux de son créateur. Il suffit de voir la place qui lui est faite dans l'ensemble du premier volume. Ce n'est encore qu'une simple « scène », nullement un grand roman. Il faut entendre de quel ton négligent Balzac en parle à Mme Hanska, dans sa lettre lu 19 août. Il lui annonce que l'*Europe littéraire* publie en ce moment de lui un « traité fort ennuyeux » (c'est la *Théorie de la démarche*) mais ajoute-t-il « à la fin du mois, il y aura une *Scène de la Vie de Province,* dans le genre des *Célibataires,* et intitulée *Eugénie Grandet,* qui sera mieux » (*Lettres à l'Etrangère,* I, 33). A cette date, le roman tel que nous le connaissons est loin d'être achevé (il ne paraîtra qu'en décembre...) Etait-il même commencé? Le fait est que ce n'est pas à la fin d'août, mais seulement le 19 septembre que l'*Europe Littéraire* en publia le premier chapitre. Entre temps, l'activité créatrice de Balzac ne s'était pas arrêtée. Et elle l'avait entraîné à de nouvelles inventions de sujets, de nouvelles modifications de plans.

De cette activité, nous conservons la trace dans un troisième plan griffonné au verso d'une lettre que Capo de Feuillide, directeur de l'*Europe littéraire, écrivit* le 25 août à Balzac. Le voici (16) :

Premier volume : *Eugénie Grandet. Le Message. La Femme abandonnée. La Grenadière. La Grande Bretèche.*

Deuxième volume : *Les Célibataires. Histoire générale.*

Ce plan n° 3 — que l'on peut légitimement dater des derniers jours d'août — nous impose, si nous le comparons au précédent, trois remarques : premièrement, *Eugénie Grandet* commence à prendre aux yeux de son auteur une importance plus grande. D'où l'expulsion des *Célibataires* du premier volume et leur rejet dans le second. Deuxièmement, la disparition des *Amours d'une laide* s'explique désormais par l'apparition d'un nouveau sujet : *Histoire générale.* Troisièmement et surtout, ce nouveau sujet est énigmatique. Comme tant d'autres il n'a pas débouché dans la lumière de la vie. Il est absent de la *Comédie humaine?* D'où sort-il? Que signifie-t-il? Quelle eût été sa substance? Quelle trace a-t-il laissée dans l'œuvre balzacienne?

Nous pouvons assez facilement répondre à ces questions grâce à un manuscrit inachevé conservé à la Collection Lovenjoul (A. 91) et qui a été publié pour la première fois par le Vicomte de Lovenjoul en 1917 (17). Il porte ce titre révélateur : *Les Héritiers Boirouge, fragments d'Histoire générale.* De quand date-t-il? « 1834, peut-être même 1833 » pensait Lovenjoul. Mais plusieurs indices tel que le changement du titre (*Fragments d'histoire générale* devenant un sous-titre), l'évocation du grand médecin Horace Bianchon, personnage créé dans le *Père Goriot* en 1835 et surtout certaines lettres très précises comme celle de Balzac à Delphine de Girardin : « Ma première publication sera *le Lys*, mais si le procès qui le retarde est perdu ce sera *les Héritiers Boirouge* » (18) nous conduisent à choisir le printemps de 1836 comme date très probable de la rédaction de ces quelques pages. Mais si le texte que nous avons sous les yeux, n'est pas exactement contemporain de la conception du sujet, le titre qu'il porte nous permet de croire qu'il n'est pas infidèle à la vision qu'en avait Balzac lorsqu'au

(16) *Collection Lovenjoul.* A. 268, f° 220.
(17) *Revue des deux Mondes*, 15 déc. 1917. Reproduit par M. Bouteron au tome X de l'édition de la Pléiade et plus récemment en appendice du tome V de l'édition du Club de l'Honnête homme par M. Bardèche, p. 708-716.
(18) Ed. Formes et Reflets, p. 196, mars 1836.

mois d'août 1833 il griffonna ce titre sur la lettre de Capo de Feuillide. Très évidemment, il songeait dès lors à écrire *le roman de la succession*, un de ces romans âpres et sévères, centrés sur l'avarice et la cupidité comme le seront tant de ses romans provinciaux, (à commencer par *Eugénie Grandet* qui aurait pu s'appeler le *Père Grandet*, tant ce personnage y occupe de place). Il comptait sûrement y mettre en lumière l'intensité singulière que donnent à ces passions deux caractères essentiels de la vie en province; la fréquence des contacts entre les êtres, l'importance oppressive des liens familiaux. Le premier chapitre de ce manuscrit intitulé *Avant-Scène*, entièrement achevé, est significatif; il n'y est question que de généalogie et d'argent, d'héritage et de dot. Or, ce grand roman de la succession, Balzac, après l'avoir longtemps porté, finit par le mettre au jour, en 1841, mais en y mêlant une matière inattendue, toute une partie de sa « philosophie mystique » et en lui donnant un nouveau titre : *Ursule Mirouët.* Aussi ne sera-t-on pas étonné d'apprendre que le deuxième chapitre du manuscrit de 1836 de ce roman (dont Balzac n'écrivit que deux lignes) portait précisément pour titre : *Ursule Mirouë.*

Ainsi s'impose peu à peu à notre esprit cette pensée que, pendant ces quelques mois de 1833, Balzac a vu surgir devant son imagination à peu près tous les sujets de ses futures *Scènes de la Vie de Province.* Nous apparaît aussi l'intime connexion qui existe entre des œuvres aussi distantes dans le temps qu'*Eugénie Grandet* (1833) et *Ursule Mirouët* (1841). Elles sont nées en même temps; ce sont deux sœurs jumelles. Sans doute, en 1833, pressé de tant d'obligations, Balzac n'a rien écrit encore de l'histoire de cette jeune victime de la province, riche héritière, malheureuse dans ses amours. Qui dira pourtant dans quelle mesure elle n'était pas déjà très présente à son esprit lorsque, penché sur sa table, il écrivait les premiers chapitres d'*Eugénie Grandet?* Qui nous dira si les Cruchotins et les Grassinistes qui tournent férocement autour du magot de la fille du Père Grandet n'ont pas d'abord pris le visage des innombrables « héritiers Boirouge » dont il s'amusait dans son premier chapitre à démêler les complexes parentés? Qui nous dira même si ne se profilait pas, à l'horizon, le visage de Savinien de Portenduère, le jeune noble de Province qui vient dissiper à Paris les énormes masses d'argent accumulées par des générations de provinciaux avares et prudents?

4. Les Préfaces des « Scènes » (septembre-octobre 1833).

Cependant, Balzac n'avait pas de temps à perdre. Tandis qu'il griffonnait de nouveaux programmes pour cette vaste publication des *Etudes de mœurs* qu'aucun éditeur n'avait encore osé prendre en charge (une lettre à Gosselin écrite entre le 11 et le 14 septembre est parfaitement claire à ce sujet) (19), il était harcelé par l'*Europe littéraire* pour la publication d'*Eugénie Grandet.* Il se met donc enfin énergiquement au travail. Et le 19 septembre, la revue commence la publication du roman qui portait ce sous-titre éloquent : *Histoire de Province.* Le premier chapitre, intitulé *Physionomies bourgeoises*, était un morceau sensationnel, aussi important pour les *Scènes de la Vie de Province* que l'avaient été, quelques mois plus tôt, pour les *Scènes de la Vie parisienne* les pages initiales de *Ferragus.* Espèce de manifeste littéraire, véritable « Préface » des *Scènes de la Vie de Province.* Contrairement, en effet, à ce qu'il avait fait jusqu'ici dans les scènes « provinciales » de son œuvre, c'est sur l'étude de la Province que le romancier attirait l'attention de son lecteur. Il proclamait son intérêt pittoresque, et, spéculant sur des goûts suscités par Walter Scott, les poètes et les historiens romantiques, il écrivait sans honte des phrases en style « guide du touriste » sur : « les maisons trois fois séculaires ». « Leurs divers aspects, disait-il, contribuent à l'originalité qui recommande cette partie de Saumur à l'attention des antiquaires et des artistes. » Mais il insistait surtout sur l'intérêt *sociologique* de son étude, montrant comment et pourquoi le personnage de Grandet n'était possible qu'en province : « M. Grandet jouissait à Saumur d'une réputation dont les causes et les effets ne seront pas netièrement compris par les personnes qui n'ont pas, peu ou prou, vécu en province. » En s'attardant sur la fortune de Grandet et sur les intrigues autour de la dot d'Eugénie, il mettait tout de suite l'accent non seulement sur les « rivalités en Province » (ce sera l'un de ses sous-titres dans l'édition définitive des *Scènes*) et sur leur caractère mesquin, mais sur la part monstrueuse prise dans les préoccupations de chacun par l'Argent. Nous venons de voir par l'étude des *Fragments d'Histoire générale* (quel titre de sociologue!...) que ce thème est au principe de sa symphonie provinciale. Il développe d'autre part le thème, non moins important pour lui, de

(19) Ed. Formes et Reflets, T. XVI, p. 135.

5. Les « Scènes » en quatre volumes. « Illusions perdues » (octobre 1833).

Une autre conséquence très importante de l'invention de ce premier chapitre d'*Eugénie Grandet,* fut un accroissement considérable du roman et, par suite, une nouvelle et profonde transformation du plan général des *Scènes.* Ce début si ample, cette extraordinaire « ouverture » (l'une des plus célèbres de Balzac et à juste titre) ne pouvait évidemment plus déboucher sur une simple nouvelle. Porche de vaste église et non d'humble chapelle. Une fois de plus, le phénomène classique de la création balzacienne s'était produit : au cours même de la rédaction, l'œuvre avait pris des dimensions imprévues. Et Balzac, naïvement surpris, une fois de plus, par cette aventure merveilleuse, comprenait qu'il était en train d'écrire un chef-d'œuvre : « *Eugénie Grandet*, un de mes tableaux les plus achevés est à moitié, écrit-il le 9 octobre, à Mme Hanska, j'en suis très content. *Eugénie Grandet* ne ressemble à rien de ce que j'ai fait jusqu'ici... » (*Lettres à l'Etrangère*, I, 52). Rappelons-nous le ton modeste de la lettre du 19 août! Nous sommes dans un autre monde. Balzac est maintenant en pleine fièvre créatrice. Il ne sait où cela va le conduire. Un mois plus tard l'œuvre n'est toujours pas terminée. Il ne s'agit plus d'une « Scène », c'est un « roman ». 12 novembre, à Mme Hanska : « *Eugénie Grandet* fait un gros volume. Je te garde le manuscrit » (I, 78). Le 23 : « J'ai encore 25 feuilles à faire pour *Eugénie Grandet...* » (I, 90). Dimanche 24 : « Voilà ma situation à 1 h. 30 du matin. Je t'écris cela en arrivant au onzième feuillet du cinquième chapitre d'*Eugénie Grandet...* » (p. 91). L'œuvre ne sera définitivement prête qu'au début de décembre. Il nous est difficile de dire avec précision et sûreté dans quel sens le roman s'est développé au cours de ces trois mois de création intense et continue. Seule une étude critique du manuscrit qui nous est promise par nos amis américains et que nous attendons avec impatience nous le permettra (22). Cependant la seule lecture du roman permet de voir que Balzac cette fois — et pour la première fois — tout en faisant une place très large à d'autres préoccupations pour lui essentielles : la pathologie des passions, la monographie de l'avarice, l'analyse et la peinture des progrès de l'amour dans un cœur de jeune fille, a placé au centre de

(21) *Préfaces*, p. 100-101.
(22) Cf. sur ce point les indications données par M. Bardèche, éd. du Club de l'Honnête homme, tome V, p. 260-261.

son œuvre le thème de la Province. Notons seulement deux titres : *Le Cousin de Paris, Amours de Province.* Ils sont assez démonstratifs. Inutile d'insister.

Ce sur quoi il convient au contraire de faire porter la lumière c'est l'éclatement du plan général des *Scènes de la Vie de Province* qu'a provoqué aussitôt cette admirable croissance d'*Eugénie Grandet.* On se rappelle que, dans la réclame encartée dans le tome II du *Médecin,* Balzac annonçait douze volumes in-8° répartis en 4 Vie privée; 2 Vie de Province; 4 Vie parisienne; et 2 Vie de campagne. Or le 9 octobre, dans cette lettre même où il disait le développement d'*Eugénie Grandet,* il annonçait triomphalement à Mme Hanska la conclusion du grand Traité pour les *Etudes de mœurs* avec Mme veuve Charles Béchet. Et il précisait que la publication aurait douze volumes in-8°, mais qu'ils seraient répartis à part égale, entre trois séries seulement : *Vie privée, Vie de Province* et *Vie parisienne* (*Lettres à l'Etrangère,* I, 50-51).

Laissons de côté la question de savoir pourquoi Balzac a temporairement renoncé à intégrer dans ce vaste ensemble les *Scènes de la Vie de Campagne.* Elle est hors de notre propos. Arrêtons-nous seulement à ce fait capital : une augmentation à 100 % de la place accordée dans l'ensemble de l'œuvre aux *Scènes de la Vie de Province.* Cet accroissement était évidemment lié à celui du roman qu'il est entrain d'écrire. Désormais il prévoyait qu'*Eugénie Grandet* formerait à elle seule un volume. Elle « libérait » donc pour le second volume les courts récits qui devaient primitivement l'accompagner : Le *Message,* la *Femme abandonnée,* la *Grande Bretèche,* (Les *Célibataires* avaient été déjà dégagés). Dès lors sûr d'avoir à sa disposition, dès maintenant, la matière nécessaire à ses deux premiers volumes promis pour une date très proche, il pouvait envisager pour une date plus lointaine deux autres volumes et ainsi obtenir pour les *Scènes de la Vie de Province* une masse égale à celle de la *Vie privée* et de la *Vie parisienne,* et donner à l'ensemble de sa construction des proportions parfaitement satisfaisantes.

De ce moment de la genèse nous trouvons une trace précise dans l'Album. C'est le plan n° 4. *Composition de la première édition des Scènes de la Vie de Province.*

Premier volume : *Eugénie Grandet. Le Message.*

Deuxième volume : *Les Célibataires. La Grande Bretèche. La Femme abandonnée. La Grenadière.*

Troisième volume : *Les Amours d'une laide.*

Quatrième volume : *Fragments d'Histoire générale. Illusions perdues* (23).

Cette nouvelle liste ne nous fournit pas seulement une nouvelle preuve du développement considérable d'*Eugénie Grandet*, elle nous offre deux « surprises ». La première est la réapparition des *Amours d'une laide* que nous avions cru abandonnés, oubliés. L'explication est facile. Ce sujet que Balzac avait aisément envisagé de placer ailleurs que dans les *Scènes de la Vie de Province* tant qu'il ne prévoyait pour cette série que deux volumes, lui devient à nouveau nécessaire pour remplir le cadre des quatre volumes. Il le reprend donc et lui accorde généreusement un volume entier! Si notre hypothèse est juste, si ce titre recouvre le futur roman du ménage Claës, ne nous étonnons pas qu'une place si large lui soit réservée. La *Recherche de l'Absolu* sera un beau et grand roman. Il ne tardera pas à paraître (septembre 1834) et si Balzac n'en a sans doute pas encore écrit une ligne, il en perçoit déjà les vastes dimensions.

L'autre surprise — et elle est de taille — est la première apparition d'un titre qui scintille du plus vif éclat au zénith du ciel balzacien. Ainsi, *Illusions perdues,* œuvre énorme, roman-fleuve en trois parties qui ne sera complètement achevé qu'en 1843 et dont la première partie elle-même ne sera publiée qu'en 1837, a été conçu dès la fin de l'été de 1833! (24). Qu'était-elle alors? A la fois quelque chose de très modeste et de très important. Bien que Balzac n'en ait presque certainement pas écrit une ligne (les premières pages manuscrites qui nous en ont été conservées datent de l'été 1836), nous pouvons cependant nous faire une idée précise de ce que représentait alors pour lui ce sujet. Grâce au titre; grâce à la place donnée à l'œuvre dans l'ensemble; grâce surtout à quelques mots de la *Préface* qu'il écrivit quelques semaines plus tard pour présenter

(23) Ed. Crépet, p. 112. Texte non daté, mais qui ne peut être, comme nous allons le voir, postérieur au 1er novembre.

(24) Cf. sur *Illusions perdues*, la récente édition établie pour la Collection des Classiques Garnier par A. Adam qui signale (p. I de *l'Introduction*), la présence du titre d'*Illusions perdues* dans la *Table générale des Etudes et mœurs* dont nous parlons plus loin et, dans une note, le texte de l'*Album* que nous analysons. Il date l'un et l'autre de la « fin de 1833 ». Je saisis ici l'occasion de signaler le prochain achèvement de la thèse que Mme Jean Bérard prépare depuis de longues années sur la genèse de la première partie de ce roman capital. Les balzaciens l'attendent avec une vive impatience.

la première édition des *Scènes de la Vie de Province.* L'originalité essentielle de cette nouvelle scène était évidemment à ses yeux d'aborder un aspect des choses qu'il n'avait pas traité dans les précédentes, celui du « provincial à Paris ». Ces « illusions » c'est à Paris et par Paris qu'elles devaient être « perdues ». Ainsi la dernière scène de vie de province serait en même temps la première scène de vie parisienne. D'où sa place privilégiée, à la charnière des deux grandes séries. Le « ton » du récit serait douloureux, en tous cas fortement teinté de mélancolie. Et l'histoire nécessairement celle d'un échec : le titre le proclame. Mais quel sens Balzac donnait-il alors à ce titre un peu mystérieux? Différent sans doute de celui que nous lui donnons aujourd'hui. Beaucoup plus limité surtout. Obsédés par les péripéties intensément dramatiques de la vie du « grand homme de province à Paris », nous sommes tentés d'oublier les « illusions » que parents et amis s'étaient faites sur Lucien et qu'ils ont perdues, nous pensons surtout aux siennes sur la femme aimée, sur la vie littéraire, sur le journalisme, sur la vie parisienne, sur la vie tout simplement!... Or, en l'été 1833, Balzac n'allait pas si loin. « Il ne s'agissait d'abord, confessera-t-il dans sa *Préface* de 1837, que d'une comparaison entre les mœurs de la province et les mœurs de la vie parisienne; il (le romancier) y aurait attaqué ces illusions que l'on se forme les uns sur les autres en province par le défaut de comparaison... » Son roman devait donc « seulement concerner un jeune homme qui se croit un grand poète et la femme qui l'entretient dans sa croyance et le jette au milieu de Paris pauvre et sans protection ». Peut-être même en 1833 ce projet n'était-il ni aussi vaste ni aussi précis que Balzac le dit dans ce texte de 1837. Notons en effet que dans notre liste, *Illusions perdues* s'inscrit seulement en complément de ces *Fragments d'Histoire générale*, qui, eux, conçus depuis longtemps comme une œuvre importante, devaient occuper la part la plus importante du volume, *Illusions perdues*, en 1833, n'était sans doute pas un roman, mais une sorte de grand récit comme *les Célibataires* ou la primitive *Eugénie Grandet.* Qu'importe! L'essentiel est que Balzac, dès ce moment, y mettait l'accent sur la donnée majeure de sa sociologie de la France moderne, celle qui formera l'épine dorsale de la *Comédie humaine.* La préface de décembre 1833 est sur ce point parfaitement explicite : « En offrant le constant parallèle qui existe entre la vie des provinces et la vie parisienne, l'œuvre entière deviendra plus complète [...] La dernière scène de la province (*Illusions perdues*) est

un anneau qui joint les deux âges de la vie et montre un des mille phénomènes par lesquels la province et la capitale se marient incessamment (25). » Deux ans plus tard, en tête de sa *Préface* aux *Scènes de la Vie parisienne*, hypothéquant allègrement une œuvre encore non commencée, il reprendra ce thème : « La dernière étude des Scènes précédentes (*Illusions perdues*), a montré (*sic!*... Rappelons que la première partie ne devait paraître qu'au début de 1837) la province venant chercher Paris par un calcul d'amour-propre et de vanité. Dans la première étude des *Scènes de la Vie* parisienne (c'était alors la *Femme vertueuse*, aujourd'hui classée dans la *Vie privée*), Paris se conjoint avec la Province sous les auspices de l'intérêt (26). » « Ainsi, concluait-il, s'accomplit chaque jour, dans un sens ou dans l'autre, cette fusion constante des deux natures, la nature départementale et la nature parisienne (27). »

6. Le « Cabinet des Antiques », « L'Illustre Gaudissart » (novembre 1833).

Cependant, à l'heure où nous sommes parvenus en cette fin d'octobre 1833, le temps n'est plus aux grands projets. Il faut exécuter. Il faut publier. Mme Béchet presse Balzac; ses clients sont en état d'alerte. Il faut les satisfaire. Les deux premiers volumes doivent sortir des presses avant la fin de l'année. Et Balzac a décidé, d'accord avec son éditeur dont la clientèle très friande d'inédit va recevoir en primeur *Eugénie Grandet*, de commencer par la *Vie de Province*. Déjà (nous le savons par sa correspondance), il voit se déposer sur sa table ces grands placards que selon son habitude, il noircit d'additions successives. Cependant, malgré ces ajouts multipliés, il constate brusquement que la matière déjà élaborée, et sur laquelle il comptait pour « faire » les deux volumes, ne sera pas suffisante : « Il faut, écrit-il à Mme Hanska le 1er novembre, il faut, je crois, que je trouve quelque chose pour compléter mon second volume de *Scènes de la Vie de Province*, car pour faire un beau livre, on gagne tant sur mon manuscrit qu'il faudra une scène de quarante ou cinquante pages » (*Lettres à l'Etrangère*, I, 71).

C'est le cri de détresse. Mais, à cette époque de sa vie, Balzac ignore les affres de l'impuissance, l'angoisse devant la page

(25) *Préfaces*. Ed. Formes et Reflets, p. 162.
(26) Balzac à bien vu à ce moment l'intérêt « provincial » de cette scène « parisienne » que nous signalions plus haut.
(27) *Préfaces*, p. 162.

blanche. Dès le lendemain, il lance vers l'Etrangère ce bulletin de victoire où se mêlent la fatigue et la joie : « Aujourd'hui, inventé péniblement le *Cabinet des Antiques.* Tu liras cela quelque jour. J'en ai écrit 17 feuillets de suite. Je suis très fatigué » (*Lettres à l'Etrangère,* I, 72).

Voilà une nouvelle et grande surprise! Ce roman — qui ne parut en volume qu'en 1839 chez Souverain, après des publications fragmentaires dans divers journaux en 1836 et 1838 — a donc été conçu lui aussi en cette période extraordinaire et en partie rédigé dans cette sorte de « nuit d'Idumée » que fut, pour Balzac, la nuit du 1er au 2 novembre. Nous ne possédons malheureusement pas ces dix-sept feuillets (disons plus prudemment qu'ils ne font pas partie des trésors de la Collection Lovenjoul). Mais il est légitime de penser que le texte publié sous le titre de *Le Cabinet des Antiques* dans la *Chronique de Paris* du 8 mars 1836 et qui, profondément remanié, devait former en 1839 le « prologue » ou l' « avant-scène » du roman publié chez Souverain, s'il n'est pas l'exacte reproduction du manuscrit de 1833 (Balzac a pu faire des corrections sur épreuves lors de cette première publication dans un journal), du moins nous en donne une image assez fidèle. Grâce à lui, nous pouvons donc évaluer de façon précise la valeur des nouvelles richesses que, sous l'empire de la nécessité, le romancier, en quelques heures de fiévreux travail nocturne, venait d'apporter à sa vision d'ensemble de la Province. Le titre donne le ton. Ce que Balzac veut évoquer dans ce récit, c'est le côté vieillot, suranné, un peu ridicule de la province, mais en même temps une certaine grandeur émouvante semblable à celle qui nous touche dans les ruines. Il y avait là quelque chose d'assez neuf. Poésie de la province! Certes, cette poésie, Balzac l'a découverte depuis longtemps et délicatement exprimée sous ses formes les plus diverses : intimisme à la hollandaise des « intérieurs » : *Femme vertueuse, Eugénie Grandet, Curé de Tours.* « Mystères » de la province : passions dissimulées, coups fourrés, crimes cachés : *Grande Bretèche, Eugénie Grandet.* « Mélancolie » de la province douce aux cœurs blessés, refuge de silence et d'oubli : *Femme abandonnée, La Grenadière* (28). Mais il s'agit ici d'autre chose. Ce qu'il veut faire sentir, c'est le pathétique des grandes choses qui meurent lentement; ces ruines vivantes que sont les « antiques ». La mort dans la vie. C'est

(28) « Aux cœurs blessés, l'ombre et le silence. » C'est l'épigraphe du *Médecin* qui, en certaines de ses pages est lui aussi une « Scène de province avant les *Scènes* ». Cf. sur ce point de justes remarques de M. Raffaele de Cesare, *op. cit.*, p. 44-47.

un thème qui lui est cher. Il est au centre du *Colonel Chabert.* Il sera toute la poésie et *le seul* sourire de ce cruel roman de vie parisienne : *le Cousin Pons.* Mais nulle part il ne pouvait mieux trouver sa place que dans une de ces petites villes de province au caractère essentiellement retardataire, traditionaliste, conservateur.

Mais il y a bien des manières de traiter ce thème. Or, Balzac, après les *Confessions,* sans doute, mais avant les *Mémoires d'Outre Tombe* qu'il ne pouvait connaître, bien avant *Sylvie* et bien avant *Du côté de chez Swann,* le traite, dans ces pages de 1833, selon une méthode et avec un accent que nous ne pouvons plus aujourd'hui désigner autrement que par l'adjectif « proustien ». Car cette poésie du passé se double ici de la poésie de l'enfance. Autrement dit, à ses yeux ce passé n'est pas seulement poétique par ce qu'il est le passé, mais parce qu'il fut un présent intensément vécu par le narrateur enfant et qui ressuscite brusquement par le jeu mystérieux de la mémoire. Il n'est pas possible de citer ici ces longues et admirables pages, ni même d'en proposer une analyse précise. Il suffira pour en faire apparaître le caractère singulier d'en détacher quelques phrases : « J'étais à la vérité fort jeune dit le narrateur — qui est dans l'édition définitive Blondet, mais qui, dans le texte de 1836, était Balzac lui-même — j'étais un enfant et peut-être les images qu'elle a laissées dans ma mémoire doivent-elles la vivacité de leurs teintes à la disposition qui nous entraîne alors vers les choses merveilleuses [...]. Mlle Armande avait les cheveux d'un blond fauve, ses joues étaient couvertes d'un très fin duvet à reflets argentés [...] et je me laissais aller aux fascinations de ces yeux d'émeraude qui rêvaient et me jetaient du feu quand ils tombaient sur moi [...]. Mlle d'Esgrignon fut une de mes religions. Aujourd'hui, jamais ma folle imagination ne grimpe l'escalier en colimaçon d'un antique manoir sans y peindre Mlle Armande comme le génie de la Féodalité. » Comment ne pas évoquer ici les pages de *Du côté de chez Swann* où le jeune narrateur nous dit son émotion dans l'église de Combray lorsqu'en un jour de clair soleil, caressée par les reflets mauves du vitrail de Gilbert de Mauvais, la duchesse de Guermantes lui apparut, blonde aux yeux bleus, mystérieuse, inaccessible, féerique [...]. Mais la phrase la plus « proustienne », qui terminait le texte dans la *Chronique de Paris,* a disparu lorsque Balzac, quelques années plus tard, réorganisa son récit — c'est grand dommage. Elle vaut la peine d'être rappelée :

« Chacun de nous fut emporté par le cours de sa vie; douze ans se passèrent. Ici commencent les événements de cette histoire dont ceci n'est que le préambule; il sera certes pardonné à l'auteur de l'avoir écrit. Qui de nous, dans son enfance, n'a pas éprouvé quelque admiration pour des hommes et des choses dont la grandeur était peut-être factice, mais n'en était pas moins imposante, car la plus vivace poésie est celle que nous créons en nous-mêmes. » (29).

Ce préambule est très important; mais il ne laisse rien présumer sur la suite du récit. Lorsqu'au terme de cette nuit du 1er au 2 novembre, le créateur recru de fatigue laissa tomber la plume sur cette dernière phrase, savait-il ce qu'il voulait faire de son histoire? Savait-il déjà ce qui s'était passé « douze ans après »? Qui pourrait l'affirmer? Pourtant, si nous comparons ce sujet à celui si proche d'*Illusions perdues*, si nous considérons qu'il est comme lui, dans sa donnée essentielle, l'histoire d'un jeune provincial chargé de dons et de promesses, mais faible de volonté et qui vient, comme lui, se perdre à Paris et y perdre en même temps sa famille, nous ne pouvons nous empêcher de songer que l'histoire de Victurnien d'Esgrignon, mal distincte encore de sa jumelle, l'histoire de Lucien de Rubempré, se dessinait dans ses lignes essentielles devant les yeux du créateur de fictions, sans que celui-ci sût encore si c'est sur le héros d'Angoulême, ou sur celui d'Alençon qu'il allait concentrer son effort. Pourtant il s'arrêta. Pourquoi? C'est un des nombreux mystères de l'histoire que nous racontons. Fatigue? Défaut d'invention? C'est l'hypothèse la plus probable (« Inventé péniblement » écrit-il à Mme Hanska.) Peut-être au contraire (ou *aussi* car cette seconde explication n'exclut pas la première) excès de richesse. Peut-être a-t-il dès lors compris qu'il tenait là un très beau sujet; qu'il faudrait lui donner un très large développement, le faire aboutir à un grand roman et non à un court récit de quarante pages destiné à combler ce trou béant qui s'était brusquement ouvert sous ses pas.

Mais la question restait entière. Le vide était incomblé. Faute du *Cabinet des Antiques*, Balzac devait écrire un autre récit qui pût, comme lui, donner au volume la dimension imposée. Une fois de plus il s'enferma dans sa chambre de travail,

(29) Ce fragment a été reproduit par Lovenjoul dans son *Histoire des Œuvres de Balzac*, p. 94.

il alluma sa lampe inspiratrice demandant des mots au silence et des idées à la nuit. Et il écrivit... L'*Illustre Gaudissart*. « Tu devrais maudire ce *Gaudissart*, écrit-il le 1er décembre à Mme Hanska. L'imprimeur a pris un caractère qui fait *rentrer* la matière; et il a fallu, pour compléter le volume, improviser cela *en une nuit*, chérie, et cela a 80 pages s'il vous plaît (*Lettres à l'Etrangère*, I, 96).

Ce n'est pas ici le lieu de juger l'*Illustre Gaudissart*. Ni de montrer comment cette œuvre d'un caractère extrêmement boulevardier, journaliste, écrite sur un ton piaffant, fringant, avec des effets faciles, des mots d'esprit, des traits satiriques et même, comme il convenait au personnage, des calembours assez épais, se ressent de la hâte avec laquelle elle fut écrite. Ni d'accuser Balzac, avec son amie Mme Carraud, d'avoir fait preuve d'un grave manque de délicatesse envers la gent féminine en imaginant qu'une femme « même la plus bornée, la moins sensible » ait pu « prêter son mari, infirme de l'infirmité la plus respectable, pour une mystification » (il s'agit d'un fou, Margaritis, que la ville de Vouvray utilise pour berner Gaudissart) (30). Nous savons que la puissance inventive du romancier avait des raisons sérieuses d'être épuisée. De même cet urgent besoin de « copie » explique la présence inattendue dans ce texte de dix pages sur le Bois de Boulogne « foire aux idées » et sur la Presse, étincelantes, mais un peu bâclées et tout à fait « hors du sujet » dont Balzac gonfla son texte et qu'il fit sagement disparaître le jour où il le plaça dans la *Comédie humaine*. Qu'importe? Le romancier n'en a pas moins ajouté par ce récit deux traits importants à ce visage de la Province française dont il a entrepris depuis quelques mois la description systématique : il revient au thème du « Parisien en Province ». Ce thème, il lui a certes donné une place importante dans *Eugénie Grandet* où l'apparition du « Cousin de province » provoque dans la « maison Grandet » et dans le cœur d'Eugénie une révolution aux infinies répercussions. Mais avec *Gaudissart*, il lui donnait une forme nouvelle. Par ce court récit, il montre que ce qui relie la Province à Paris, surtout en ce début de la monarchie de Juillet où les « bourgeois conquérants » accélèrent chaque jour leur marche vers le pouvoir, ce ne sont pas seulement des liens de famille, ni même, comme dans *La Femme vertueuse* des liens d'intérêt nés des liens de famille, ce sont des liens strictement commerciaux. La province est un immense

(30) *Correspondance de Balzac avec Madame L. Carraud*, éd. par M. Bouteron. Gallimard 1951, p. 173. Lettre du 8 février 1834.

marché qui s'offre à la spéculation parisienne et dans cette conquête de la clientèle le commis voyageur est un « rouage » essentiel. Et Balzac, plus « visionnaire » en ce texte-charge qu'il ne le fut jamais dans les pages les plus sérieuses de *Louis Lambert*, voit en lui le symbole de la puissance énorme des idées dans un monde apparemment soumis au culte de la matière. « Le commis voyageur n'est-il pas aux idées ce que nos diligences sont aux choses et aux hommes? Il les voiture, les met en mouvement, les fait se bloquer les unes aux autres; il prend, dans le centre lumineux, sa charge de rayons et les sème à travers les populations endormies (31). » Cher Balzac! Quels calembours ne lui pardonnerait-on pas pour de telles phrases de poète. Décidément, elle non plus, cette seconde nuit d'Idumée, n'a pas été inféconde. L'*Illustre Gaudissart* est, parmi les petits récits de Balzac l'un des plus célèbres. Ce n'est pas à tort. Il y a créé un « type » immortel et c'est une réussite très rare, même pour lui. Il y a placé quelques unes des pages les plus éclairantes sur la province française.

7. La première édition des « Scènes » (décembre 1833).

Voilà. L'œuvre est née. Elle est de belle venue. L'artiste peut être fier de lui. Il a fait du beau travail. Et maintenant, au moment de la livrer au public, il la considère, déjà comme un spectateur, mais encore comme un créateur, car s'il médite sur ce qu'il a fait, il rêve sur ce qu'il reste à faire. Les conclusions de cette méditation s'inscrivent dans la *Préface* et dans une *Table générale* des *Etudes de mœurs* (et par conséquent des *Scènes de la Vie de Province*). Il nous reste à dire quelques mots de ces deux textes.

La Préface est décevante (32). Non seulement elle est très courte, mais on y sent Balzac timide, gêné plus qu'il ne l'a été, plus surtout qu'il ne devrait l'être. Cette gêne s'explique, sans doute, par le fait que les *Scènes de la Vie de Province* quoique publiées les premières ne devaient se ranger dans l'œuvre d'ensemble qu'à la suite des *Scènes de la Vie privée*. Il est probable que, dès ce moment, Balzac songeait à donner aux *Etudes de mœurs* une vaste Introduction et qu'il ne vou-

(31) Edition originale des *Scènes de la Vie de Province*, 1833. T. II, p. 309-310.

(32) Supprimée elle aussi de l'édition de la *Comédie humaine*. Reproduite dans les *Préfaces* de l'édition Formes et Reflets, p. 161-162.

lait pas déflorer ses idées. Ce qui est certain c'est qu'en comparaison des pages dictées un an plus tard à Félix Davin (33) cette première préface nous paraît pauvre. Equivoque surtout; car, visiblement, Balzac hésite, pour l'organisation générale de son œuvre (son passé lui est utile, mais le gêne) entre deux plans : le plan chronologique ou biologique : la vie privée, c'est la jeunesse, ses naïvetés et ses erreurs; la Province, c'est l'âge mûr, son durcissement par « le jeu des intérêts matériels ». « La province est un lieu favorable à la peinture de ces événements qui refroidissent le cœur et arrêtent définitivement les caractères. » Suit cette phrase naïve : « La jeunesse pouvait se passer d'encadrement : partout la jeunesse n'est-elle pas la même? » La vie parisienne enfin c'est la « décrépitude » et la « dépravation ». L'autre plan est sociologique; bâti sur le fait essentiel de la France moderne : l'opposition entre la Capitale et la Province. Il est évident que c'est ce plan-là qui est solide. C'est cette idée qui est riche et féconde. Et Balzac le sent bien. Mais il doit pourtant justifier la présence dans les *Etudes* des *Scènes de la Vie privée.* Alors, il s'en tire comme il peut, c'est-à-dire assez mal! Et il en sera ainsi jusqu'à la fin. Le même embarras mieux dissimulé apparaîtra dans les Introductions de 1834-35 et dans l'*Avant-propos* de 1842.

La *Table générale* des *Etudes de mœurs* nous apporte une dernière liste des *Scènes de la Vie de Province.* Dernière ou première? Car elle est la première véritablement officielle depuis la conclusion du traité Béchet. C'est notre plan n° 5. Il nous apporte, bien entendu une surprise et un mystère! Le contraire nous eût étonnés!

PREMIER VOLUME : *Préface. Eugénie Grandet* [avec sa *Préface* et sa *Post-face*].

DEUXIÈME VOLUME : *Le Message. Les Célibataires. La Femme abandonnée. La Grenadière. L'Illustre Gaudissart.*

TROISIÈME VOLUME : *Les Amours d'une laide. La Grande Bretèche. Le Cabinet des antiques. L'Original.*

QUATRIÈME VOLUME : *Fragments d'Histoire générale. Illusions perdues.*

Qu'était-ce que *L'Original?* Cette fois impossible de répondre; nous sommes dans le noir absolu. Nous ne savons rien (*personnellement* je ne sais rien...) sur ce sujet dont, semble-t-il, aucune trace n'est parvenue jusqu'à nous On peut le rapprocher

(33) Cf. *Préfaces,* éd. Formes et Reflets, p. 108-115, 128-129 et 151-154.

d'une expression de la Préface d'*Eugénie Grandet* : « des caractères pleins d'originalité »; noter qu'il y a, là encore, un thème cher à Balzac : le caractère « singulier » non conforme, inadapté, indépendant, refractaire de nombreux personnages de province; on peut rêver à quelques identifications : au chevalier de Valois, par exemple, ce personnage hoffmanesque qui hante peut-être déjà son imagination orientée vers le *Cabinet des Antiques* — sujet-frère de *La Vieille Fille...* Mais à quoi bon? Avouons notre ignorance et espérons qu'un heureux hasard nous apportera la lumière. Ainsi, la surprise s'évanouit cette fois en mystère; mais le mystère, lui, est une surprise. Que penser en effet de ce créateur aux abois qui — sans avoir aucun intérêt à le faire, puisqu'il écrit à Mme Hanska — se déclarait acculé à inventer au dernier moment un récit destiné à boucher les trous de son second volume et qui, possédant déjà la *Grande Bretèche,* morceau moins long il est vrai, mais qu'il pouvait allonger, étoffer, comme il le fera en 1836, morceau qu'il a toujours destiné à ce volume, l'écarte et le renvoie au volume suivant! Il faut essayer d'imaginer une explication : calculs inexacts sur le déficit réel de matière? Fécondité inespérée de l'acte créateur au moment de la rédaction de *Gaudissart* (Balzac disait avoir besoin de 40 pages; *Gaudissart* lui en a donné 80)? Sentiment secret de l'importance possible de cette *Grande Bretèche,* laquelle s'enrichira en 1837 d'un riche préambule où apparaîtront Mme de La Baudraye et Lousteau et qui formera le premier noyau de la future *Muse du département?* Mystères de la création artistique! N'essayons pas de tout comprendre. Réjouissons-nous que tant de lumières nous aient été données qui nous permettent de ne pas pénétrer en aveugles dans la chambre obscure où s'opère secrètement l'un des plus beaux efforts de l'homme. Et saluons dans le Balzac de l'année 1833 l'un de ceux qui ont accomplit cet effort avec le plus de patience, d'allégresse et de succès.

MERCVRIALE

MÉMOIRE D'AUJOURD'HUI

Dès l'automne prochain les éditions du Mercure de France publieront en librairie un recueil des chroniques que Nicole Vedrès nous donne ici même depuis plus de deux ans. Un recueil? Non, mais, vraiment, un livre : car Nicole Vedrès s'est aperçue que ces articles mensuels avaient pris peu à peu chez elle la place que tiennent dans l'esprit les chapitres du livre qu'on est en train d'écrire. Comment et pourquoi, c'est ce qu'elle explique — ou suggère — dans une préface dont le lecteur trouvera le texte ci-dessous comme une chronique, ou plutôt comme une chronique de la chronique. — N. D. L. R.

LA VIE NOCTURNE. — « Au fond, me dit la voisine, vous avez une vie nocturne... » Je n'y avais pas pensé, mais c'est sans doute vrai. A quoi pourtant s'en est-elle avisée? Ce ne peut être à cette unique soirée de la semaine où je rentre un peu après minuit de la Télévision où je tiens une rubrique... Les autres jours je dîne chez moi et n'en sors pas. Serait-ce donc qu'elle, et les gens du dessous, du dessus, et de droite et de gauche et ceux de l'immeuble à côté m'entendent? On n'entend pas écrire... Le bruit de mes pas alors? Car il arrive, surtout depuis que sous le titre Mémoire d'Aujourd'hui je rédige chaque mois une chronique pour le Mercure de France, il arrive — mais je suis alors en pantoufles ou nu-pieds — que je me relève la nuit, pour une virgule, un tiret, un meilleur adjectif, plus souvent une invective, un vocatif qui, m'éveillant, me met tout aussitôt debout. C'est à tâtons et sans presque donner de lumière que je vais jusqu'à certain radiateur, tiède l'hiver et frais l'été, sorte de petit autel à Mercure justement où s'échafaudent livres de témoignages, mémoires, documents, récits vécus, dont je suis désormais censée douze fois par an rendre compte. Sur eux trônent l'inestimable petit Larousse et le divin glossaire analogique couleur de laurier et d'or où maintenant je trouve, pour décrire sans monotonie cette équipée nocturne, les

succédanés convenables : crépuscule, ombre, nyctage, ténèbres, sommeil, blanche (nuit), noire (nuit)... Puis, le mot écrit — ou rayé — la phrase corrigée, et l'étymologie revue, je retourne à mon lit, convaincue — c'est là un trait commun à tous les somnambules — qu'aucun parfum de l'Arabie ne saurait effacer cette encre-là.

Comment en suis-je arrivée à ce point? Quel diable me poussa, quand M. de Sacy me proposa cette collaboration, à lui dire oui alors que je pensais non — puisque je n'avais pas de temps, puisque même les personnages d'un roman que je désespérais d'achever retournaient, troglodytes, à leur propre préhistoire, à leurs nyctages justement... puisque j'étais comme tous ces gens de plume que la vie peu à peu déplume, contraints qu'ils sont de s'ébarber dans un second métier, bientôt métamorphosé en troisième, en quatrième — vagues artisanats des ondes, de la presse et de la pellicule... Accepter cette chronique... c'était la goutte ultime qui fait déborder le vase, le fétu final sous quoi succombe, et pour jamais, le vaisseau du désert... Je n'avais plus mes journées... J'avais encore mes nuits...

Et peu à peu je les ai aimées. Mémoire d'Aujourd'hui m'est devenu familier, souvent agréable et bientôt nécessaire. Délaissant peu à peu le compte rendu des ouvrages d'autrui (« blâmer m'ennuie », dit André Pieyre de Mandiargues... je pense comme lui, et on ne trouve pas toujours à louer mensuellement) j'en suis venue à prendre un ton et des sujets plus personnels. Ce qui aurait dû être analyse ou essai devint élégie. J'écrivais désormais pour pouvoir du moins me plaindre de n'écrire pas. Ce fut à la longue une sorte de lettre anonyme que je m'envoyais à moi-même — elle me revenait en épreuves d'imprimerie... Les incidents, menus faits, choses de rien qu'à longueur de semaines je remarquais, je les mis justement au secret, pour Mémoire, me gardant donc d'en parler à mon entourage, les livres méritants je les cachai jusqu'au jour d'en écrire, les bruits ou les odeurs qui m'avaient séduite ou bien importunée je les notai, les stockai, tiroir Mercure — gouttelettes d'un vif argent que je me refusais à monnayer. Force me fut de découvrir, certaines nuits toujours, que j'avais des idées sur les Français, l'histoire, les objets ménagers, le paysage allemand... Des principes même. C'est ainsi... Tel qui s'endort mauvais coucheur se réveille avant l'aube sociologue, celui qui grommelait seulement en se mettant au lit, le voilà, après un temps d'insomnie, pamphlétaire...

A relire ces chroniques, je m'aperçois que certains mots souvent reviennent, que de jour je n'emploie guère : vacarme, pigeons, poubelles, boy-scouts, volets, paillasson, surmenage, nuages... Tout m'a servi, de ce qui jadis n'eût été qu'impressions du demi-sommeil. Tout.

Même cette phrase de la voisine, entendue à l'instant et qui, naguère encore, m'eût paru simplement absurde ou vaguement perfide — et qui vient de me fournir le motif d'une préface.

Nicole Vedrès.

LETTRES

Alain : Les arts et les dieux, texte établi et présenté par **Georges Bénézé,** préface d'**André Bridoux;** 10,5 × 17,5 cm, relié, xliv-1444 p. (« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard). **Alain lecteur de Balzac et de Stendhal,** par **Judith Robinson;** 14 × 22,5 cm, 288 p. (José Corti). — Le recueil de Propos publié il y a deux ans dans cette même Bibliothèque de la Pléiade a été un succès éclatant. L'œuvre d'Alain s'installe dans la postérité avec aisance; avec une aisance rare. Et maintenant on a entrepris de réunir dans la Pléiade non plus les Propos mais les livres d'Alain. L'ensemble formera deux tomes, ou plutôt deux volumes conçus comme indépendants l'un de l'autre, et où les ouvrages divers seront groupés non pas suivant l'ordre chronologique (pour moi je le regrette, peu importe) mais selon certaines affinités, sous des titres signalétiques choisis par les éditeurs : Les Arts et les dieux pour le premier, qui vient de paraître, Les Passions et la sagesse pour le prochain.

Titres auxquels il ne faut pas supposer une signification trop étroite : ainsi le volume Les Arts et les dieux s'ouvre sur l'Histoire de mes pensées, considérée, non sans d'excellentes raisons, comme le portique de l'œuvre, et reprend aussi les Lettres au docteur Mondor et les Définitions, où il n'est pas moins question de passions et de sagesse que d'arts et de dieux. Au reste, voici la composition du recueil. D'abord Histoire de mes pensées (1936). Puis les arts : Système des beaux-arts (1920), Vingt leçons sur les beaux-arts (1931), Entretiens chez le sculpteur (1937), La Visite au musicien (1927). Puis Lettres au docteur H. Mondor sur le sujet du cœur et de l'esprit (1924) : on sait qu'il n'en avait été tiré que cinquante-trois exemplaires jusqu'à ce que le Professeur Mondor — un des trois « Bons Génies » qui ont, disait Alain (p. xxvi), « tiré de moi tout ce que je pouvais produire » — eût la libéralité de les donner lui-même au public, dans son ouvrage Alain, trente ans plus tard. Puis la littérature, ou plutôt le roman : Stendhal (1935), En lisant Dickens (1945) et Avec Balzac (1935). Ensuite Définitions (1953, posthume). Et enfin Préliminaires à la mythologie (1943) et Les dieux (1934).

La préface est de M. André Bridoux; belle, élevée, et, au sens le plus choisi du mot, généreuse. L'introduction, de M. Georges Bénézé. C'est lui qui a établi l'édition. Et il a eu la bonne idée de reproduire au cours de cette introduction (comme l'avait fait un club pour les Propos de littérature et pour Minerve), au moins par

extraits, les dédicaces d'Alain à Mme Morre-Lambelin concernant chacun des titres du recueil : confidences et commentaires qui occupent quelquefois plusieurs pages du livre original, et qui apportent toujours une révélation précieuse des vues d'Alain sur lui-même. Autres dédicaces, au Professeur Mondor ou à M. André Buffard, révélatrices également. De nouveau il faut se demander s'il ne serait pas temps de rassembler les diverses dédicaces d'Alain, personnelles il est vrai, et pourtant si utiles par les éclairages qu'elles jettent si souvent sur ses œuvres.

On est d'abord incertain devant la thèse d'Université de Mlle (ou Mme?) Judith Robinson, écrite sur ce qu'Alain a écrit sur ce qu'ont écrit Balzac et Stendhal. On demeure incertain devant cet entassement de citations et de références, qui conduit à se demander s'il ne serait pas plus expédient de s'en tenir à Alain lui-même. Et puis on finit par se reprendre et par convenir de l'utilité du travail. D'abord parce qu'il fait voir en Balzac et Stendhal, au regard d'Alain, non pas simplement des romanciers comme Tolstoï ou Dickens, mais deux pôles devant lesquels et entre lesquels il mettait et remettait inlassablement à l'épreuve sa propre pensée et plutôt même l'orientation qu'il choisissait pour elle. (Il n'y a guère de ses œuvres où Judith Robinson n'ait trouvé matière à notes et à fiches : le *Stendhal* et le *En lisant Balzac*, quelque place qu'ils tiennent dans ce catalogue, n'y tiennent encore qu'une place majoritaire). Et d'autre part parce qu'aucun travail ne montre mieux l'importance extrême et la véritable signification que prenait, dans la pensée d'Alain, la lecture : c'est là, parmi les itinéraires qui aident à l'approcher, l'un des plus sûrs. — S.

Entretiens avec Georges Charbonnier, par André Masson, préface de **Georges Limbour;** in-16, 208 p., 690 fr. (coll. « Lettres nouvelles », Julliard). — Ce livre-ci ne se trouve pas sur le même plan que *Métamorphose de l'artiste* (on se rappelle l'article de Gaëtan Picon, ici-même, en octobre 1957). C'est une sténographie d'entretiens radiophoniques : on en a conservé le primesaut, les ruptures, l'improvisation. Et en effet il ne s'agit guère d'esthétique ou de doctrine que par allusions; mais plutôt des circonstances biographiques, anecdotiques, accidentelles ou fortuites à partir desquelles André Masson a construit et sa personne et son œuvre. Partout : l'interrogation de soi en face du surréalisme en général, et en particulier d'André Breton. — S. P.

Le corridor, par **Jean Reverzy;** in-16, 132 p., 450 fr. (coll. « Les Lettres nouvelles », Julliard). — Comment vous dire? Cherchez un point d'où Proust et M. Robbe-Grillet vous apparaissent sensiblement sous le même angle (mais non pas à la même distance) : vous rencontrerez M. Jean Reverzy aux alentours de ce point-là. Du côté de Proust par le caractère inexplorable de l'analyse; de l'autre côté par le parti pris des choses. Il s'agit d'écaler l'habitude dans un épisode aussi inerte que possible de la vie quotidienne. M. Reverzy est un romancier difficile; difficile pour le lecteur, difficile surtout pour lui-même. — S. P.

Le plein été, par **Jacques Peuchmaurd;** in-16, 232 p., 690 fr. (Robert Laffont). — La Beauce; l'été, le soleil, la chaleur, la moisson, l'orage. Une femme et deux garçons; et cet autre feu qui les brûle. De la part du romancier : une grande puissance d'évocation, une belle économie de moyens; de la vigueur dans la touche, de la sûreté dans le trait. Peut-être encore un peu trop d'explications et de « Psychologie » (si j'ose employer ce mot trivial) dans la seconde moitié : ce début si ferme et si net rend exigeant. — S. G.

Le théâtre de Maurice Boissard, par **Paul Léautaud,** avant-propos de Marie Dormoy; tome I, 1907-1914; tome II, 1915-1941; 14 × 21 cm, 448 et 424 p., 1.250 et 1.190 fr. (Gallimard). — Joie pour les amateurs de Léautaud que la réapparition de ces deux volumes, depuis si longtemps introuvables. « Réapparition » n'est pas exact : l'ancienne édition n'était qu'un choix, et dont Léautaud lui-même, responsable, n'était pas trop content, paraît-il. Et puis il avait, ici ou là, coupé ou modifié le texte. Mlle Dormoy rétablit l'intégralité et la totalité de l'original (regrettons seulement de ne trouver nulle part une note sur les différences des deux éditions). La plupart des sujets ne disent plus rien à personne, titres et signatures ont sombré : l'admirable est que les chroniques, elles, ne s'en portent pas moins allégrement. Ce qui montre que la critique, si elle n'est pas exercée par un simple balayeur de services de presse, est un genre un peu plus créateur qu'on ne le dit vulgairement. — D. G.

Sherlock Holmes III, tome X des Œuvres complètes de **Conan Doyle;** 13 × 21 cm, 720 p., relié (Robert Laffont). — Je n'en démords pas : sir Arthur Conan Doyle est maintenant un auteur français. Le roman policier est l'un des domaines où l'immigrant se fait le plus facilement naturaliser (à condition, ce point est essentiel, qu'il garde son accent). Ce tome-ci rassemble vingt nouvelles, inégales mais au moins intéressantes, et surtout le roman du Chien des Baskerville, qui demeure un vrai chef-d'œuvre. Les Sherlock Holmes occuperont un quatrième volume, annoncé pour cette année, des œuvres complètes de Conan Doyle en douze tomes. — D. G.

Châteaux et vallée de la Loire, par **Jacques Levron;** 17,5 × 22,5 cm, 252 p., 179 héliogravures, carte, 2.200 fr. (coll. « Les beaux pays », Arthaud). — On n'apprendrait rien aux lecteurs du Mercure en parlant de la manière si rare dont M. Jacques Levron sait allier dans ses écrits le savoir et l'élégance. Deux siècles d'histoire; toute l'évolution de l'art architectural français depuis la fin du moyen-âge jusqu'au XVIIe siècle; de saint Benoît à Ancenis par l'Orléanais, le Blésois, la Touraine et l'Anjou, une des réussites de la nature les plus accomplies; un ensemble aussi chargé d'admiration humaine — et de littérature, bonne ou mauvaise — que Venise même : l'écrivain qui ne serait pas parfaitement maître de ses moyens se perdrait dans un sujet si terriblement riche. M. Jacques Levron le traite avec une aisance et une virtuosité que sert une illustration digne de celles auxquelles la collection nous a habitués. — S. G.

Ramza, par **Ouk-El-Kouloub,** 252 p., in-8, 600 fr. (Ed. Gallimard). — Une Egyptienne de soixante-dix ans raconte sa vie et celle de sa mère. Ce qui nous fait remonter aux environs de 1870. A peine un siècle. Et pourtant c'est une époque où des enfants volées dans les Balkans sont encore vendues, via Constantinople, sur les marchés d'esclaves du Caire. Une époque aussi, vers 1900, où une fille promise à un fiancé qu'elle n'a jamais vu, est destinée au frère si ce fiancé vient à mourir. D'autant plus que ce roman ne cesse de contredire ce que nous nous imaginions savoir de l'Orient. Tout le romanesque du harem s'en va en lambeaux. Mieux encore, l'histoire de la narratrice, ses amours avec un jeunes officier (fuite, mariage secret, etc.) ne ressuscite pas le traditionnel conte arabe, mais en est comme l'envers dérisoire. La preuve de son inanité. C'est pourquoi il faut également dire : comme c'est près de nous. Près de l'Orient réel d'aujourd'hui, de la révolution de ses mœurs. Ouk-El-Kouloub nous démystifie sur le sujet de son propre pays. Une entreprise utile. — G. P.

POÉSIE

TROIS POETES NOUVEAUX. — « Je suis un rendez-vous; plusieurs personnages ayant planté leurs tentes sur ma langue ou emménagé dans mon poing droit. » Ainsi s'exprimait Henri Pichette dans l'un de ses « Apoèmes » daté de 1945-1948. Il est bien vrai que plusieurs personnages, plusieurs poètes semblent hanter l'auteur des « Epiphanies ». De cette pluralité des voix — et des voies — qu'il emprunte, son important et récent recueil intitulé « Les Revendications » (1) nous convainc : de Lautréamont (jadis celui de « Maldoror », maintenant celui des « Poésies ») à Louis Aragon, en passant par Hugo, Péguy, avec, parfois, un écho de Racine, de Corneille, et d'autres fois de Rostand.

S'il y a diversité des sources littéraires chez Pichette, du moins une constante est-elle donnée par la langue, le poing qui assemblent et animent toutes ces richesses. Cette constante réside dans un souffle généreux et violent. « Les Revendications », voilà qui définit bien cette œuvre abondante, indisciplinée; voilà qui propose un commun dénominateur à trois livres poétiques aussi différents dans leur forme et dans leur ambition que le sont « Les Apoèmes », « Les Armes de Justice » et « Evolution de la Révolution » ici groupés.

Le ton, les images, le visage de la poésie ont considérablement changé, des « Apoèmes » aux « Lieux communs », mais il est vrai qu'au long de ses métamorphoses, cette poésie n'a cessé d'apparaître comme une revendication. Celle-ci, d'abord inconsciente, semble-t-il, et seulement rendue perceptible par l'accent lyrique, fougueux et rageur du langage, s'est faite ensuite éminemment consciente, à telle enseigne que, plus qu'à une poésie de revendication, nous avons affaire à un discours poétique au service de revendications.

Lorsque, par exemple, Henri Pichette écrivait : « Je suis si fatigué que les saintes me plaisent. J'ai vu le Golgotha de leurs yeux. Oh! sans façon! Je jouais, enclin au pathétisme des soldats. Un matin de mai, après la fonte des neiges, les parades cessèrent. La propagande battit de l'aile... » Ce jaillissement verbal, ce tumulte des mots équivalait à un acte physique de protestation : protestation quasi totale du désordre d'une vie contre le désordre de la mort, défi d'un seul contre l'encerclement des autres. « J'écris avec des mots qui boxent... » affirmait alors Pichette; avec ces mots lancés comme une succession ininterrompue de coups, le poète — ou plutôt l'a-poète, puisqu'il entendait rejeter même l'ordre poétique, suspect, à ses yeux de rebelle intégral, comme l'était pour lui toute valeur reconnue par les autres

(1) Editions du Mercure.

— menait la guerre de sa solitude contre le monde absurde de la guerre. Et, maintenant, quand il écrit sous le titre : « Lieux Communs » ceci :

Il ne saurait s'agir
de restaurer
le capitalisme et la grande propriété.
Les conquêtes de la classe ouvrière
doivent être préservées,
fortifiées,
s'étendre aux limites de la terre nourricière
avec l'accord de la paysannerie...

il est bien évident qu'il opte pour un langage commun destiné à mener, selon lui, un combat en commun pour le bonheur de tous.

Tout se passe comme si, partant d'une a-morale subjective, en révolte contre une immoralité universelle, l'œuvre de Pichette était parvenue à une morale sociale, ou, plus exactement, à une morale socialiste, cependant que son langage, au début pure effervescence lyrique (« Rescapée, la poésie délire »), acceptait lui aussi les disciplines formelles, se coulait dans les moules d'une versification traditionnelle ou dans ceux des lieux communs. De l'évasion à l'incarnation, telle semble être la ligne intérieure choisie par Henri Pichette qui déclare : « Plus de ces poésies béates et qui planent aux nues, dédaigneuses des contingences!... Je plomberai mon idéal, qui est un arbre bien raciné, très ramifié. Arbre généalogique où l'Humanité lance ses branches de salut, pousse ses fleurs utiles, fructifie d'abondance... » ou bien :

J'irai au fond par la route nationale de la forme
. . . .
Je ne crains pas imitation et tradition,
La voix n'étant jamais la même.
. . . .
Je ne crains pas le lieu commun, ni la redite.

Que ne les craint-il, il nous donnerait une œuvre moins abondante mais dont certaines réussites de force tragique, de tendresse, d'élan unifiant bonté et beauté prendraient plus de vertu encore d'être placées dans une lumière sans faille.

●

L'œuvre de Claude Vigée se prononce elle aussi pour une poésie d'incarnation contre les prestiges romantiques de l'évasion. « Liqui-

dation de l'héritage légué par le nihilisme sous toutes ses formes : voilà un des deux pôles actuels de la poésie française (et occidentale)... d'où les apoètes, les anti-poètes, les lettristes, etc... » On pourrait penser d'après cette note que Claude Vigée, s'opposant ainsi à la tendance qui fut celle jadis de l'auteur des Apoèmes, devrait maintenant se trouver au contraire proche des poèmes nouveaux d'Henri Pichette. Il n'en est rien, car si l'incarnation cherchée par ce dernier se veut historique et sociale, celle qui inspire la poésie de Claude Vigée est, avant tout, présence à l'univers.

C'est par un regard tour à tour dirigé sur la nature et sur lui-même que le poète de « L'Eté Indien » (2), ce livre à la voix juste et sobre, appréhende son lignage, ses racines humaines et cosmiques.

L'Eté indien, c'est, en Nouvelle-Angleterre où vit le poète, l'été de la Saint-Martin. Les poèmes, assemblés sous le signe de cette saison menacée entre l'épanouissement solaire et le gel, composent un chant à la fois heureux et nostalgique où le destin d'un homme et la vie d'une terre, qui lui est étrangère et pourtant familière, échangent leurs dons. De l'exil que les circonstances lui imposent, le poète sait composer la condition même de sa grandeur et de sa vérité. S'il demeure par toutes les fibres de son être fidèle aux images de son enfance alsacienne, et s'il conserve la blessure toujours ouverte que lui inflige l'éloignement du monde natal, il n'en élève pas moins un hymne à l'univers où il lui est donné de vivre, il reconnaît enfin en ce lieu étranger la présence de la Création dans sa totalité. L'exil personnel se hausse jusqu'à cet autre exil qui est la condition commune à nous tous au sortir de l'enfance, et la victoire du poète sur son déchirement interne devient la source même d'une poésie objective.

Dans un « journal » qui suit les poèmes de « l'Eté Indien », Claude Vigée nous livre des remarques précieuses sur la naissance de cette poésie qui, liée toujours au concret, à l'existence du poète comme à la vie de la forêt américaine, trouve un accent qui nous concerne tous.

> Le temps du poème est un éclat d'univers
> Il ne reflète pas l'inexprimable, il est
> la mort en floraison pour une éternité.

Ce temps du poème, cet éclat d'univers ont un pouvoir d'expansion infinie, de telle sorte que plénitude du temps et plénitude de l'espace sont en puissance dans la poésie qui est toujours genèse. « C'est mon être en gestation que cette forêt américaine », note Claude Vigée, ou bien : « le poète, conscience mimétique de la création... Il n'y a que ces deux actes : le oui et le regard qui restitue le oui », et encore :

(2) Edit. Gallimard.

« Il faut rêver, oui — mais rêver le monde concret, rêver la création, non pas l'imaginaire. » Il y a ainsi un pacte constant dans « L'été indien » entre telle lumière du ciel et telle illumination intérieure, telle flamme de l'automne et tel élan de l'âme; pacte si étroit qu'à la limite sujet et objet se confondent :

« Je, c'est le monde lui-même, tel qu'il s'est, dans mes yeux fugaces, quelquefois révélé... »

« Dans ton regard ouvert sur la forêt d'automne
ce pays se chante à lui-même une chanson de flamme. »

« Je ne suis que regard :
le monde est le poète. »

Voilà bien la plus haute ambition du poète pour Claude Vigée, d'où une nécessaire attitude d'humilité et de respect attentif, de retenue aussi dans le ton et dans la métaphore comme si veillait la crainte de trahir le langage du monde, de lui faire dire plus qu'il ne convient. De cette honnêteté en profondeur découlent une noblesse et une pudeur égales qui sont les qualités premières des poèmes de Claude Vigée. La rançon en est parfois, dans ce recueil du moins, une certaine monotonie dans les thèmes et les images. Il semble que, volontairement, l'auteur restreigne parfois la puissance lyrique du poème, empêchant alors celui-ci d'atteindre à l'aura qui, le prolongeant, lui donnerait tout son rayonnement.

C'est lorsque espérance et blessure, indissolublement unies, imposent à la voix du poète, par leur intime dissonnance, sa plus sensible émotion, que l'œuvre de Claude Vigée atteint à sa plus haute et touchante fierté, comme en cette « chanson » par exemple :

Dans la forêt du Rhin
les oiseaux font silence :
  de ce pays d'absence
  mon cœur est souverain.

L'été dans quelques pommes
perd ses dernières dents;
  déjà nos jours ardents
  sont envahis de sommes.

Le squelette du feu
décharne le feuillage :
  sur son nuage bleu
  mon cœur part en voyage.

Aux saules riverains
la neige se balance :
  dans la forêt du Rhin
  chante, oiseau du silence...

●

« Plus je vieillis et plus je croîs en ignorance, — plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne »; ces deux vers de Philippe Jaccottet, clef de son poème « L'Ignorant » et du recueil qui porte le même titre (2), semblent faire écho à ces paroles de Claude Vigée :

mes paroles s'enfuient, mes saisons, mes images :
lentement je me fais de toutes mes défaites,
je m'agrandis sans fin de la perte des jours.

L'un et l'autre poète chantent ainsi le dépouillement, l'ascèse par l'abandon progressif de toute chose qu'implique le passage de la vie, mais, alors qu'en se défaisant de ses domaines anciens, le poète, selon Claude Vigée, s'approche toujours davantage du réel, du monde présent auquel il rêve de s'identifier, pour Philippe Jaccottet, le poète, en se faisant de plus en plus dépossédé et ignorant, ne devient rien d'autre que l'incertaine approche d'un secret. Quel est celui-ci? Précisément, il est de l'essence du poème de l'ignorer en même temps que de le pressentir. Ici la lumière comme l'ombre efface ce qu'elle vêt, chaque poème est une « prière entre la nuit et le jour », appelant non pas le bonheur, la puissance, la paix ni le savoir, mais au contraire la pureté du non-savoir et de l'absence. L'existence n'est-elle pas un obstacle permanent à l'être, n'est-ce pas en s'exténuant à l'extrême, en devenant aussi démunie de poids et d'épaisseur qu'une flamme qu'elle offrira le plus de chances de laisser percevoir enfin, innommé, inconnu, l'être qui veille en son foyer? Telle me paraît être la leçon de cette poétique ignorance — s'il m'est permis de juxtaposer ces deux termes contradictoires —, de cette ignorance dont l'humilité rejoint, en fait, un orgueil quasi surhumain, et qu'enfin je serais tenté de déclarer sœur d'une lumineuse innocence.

Car je n'ai plus désir que d'une chose insaisissable,
cette parole dite dans un souffle à la bouche qui attend
et cette brume une seule seconde sur l'astre des yeux brûlants...

ou bien :

L'effacement soit ma façon de resplendir
la pauvreté surcharge de fruits notre table,

la mort, prochaine ou vague selon son désir,
soit l'aliment de la lumière inépuisable.

Poèmes du crépuscule, du petit jour, de la nuit; leur poésie glisse toujours de l'ombre à la lumière, et de la vie à la mort. Le monde y semble perçu dans la distance, monde si familier, si beau, si déchirant avec ses visages graves, ses herbes où marche la pluie. Quelle musique discrète, inoubliable monte de ces chants à mi voix! Avec les mots, les images les plus simples, Philippe Jaccottet crée un univers fascinant comme larme, diamant ou goutte de rosée. Je me suis efforcé de comprendre d'où provenait un pouvoir aussi sûr, mais que peut-on avancer? Si ce n'est que l'alliance des contraires captive par une insolite harmonie : tant de résonance à la grâce des jours unie à tant d'abandon au couronnement de la mort; tant de grandeur profonde voilée de tant de légèreté mozartienne; la simplicité enfin de l'allure, de la phrase alliée à tant de subtiles richesses du vers. En un mot la voix d'un pur, d'un rare poète.

Poésie où, étrangement, s'épousent la flamme et la cendre, la détresse de vivre, la joie de mourir. Quelque chose dans le dénuement de toutes choses ne cesse d'être ici promis, quelque chose comme la promesse d'une lumière par la nuit. L'excellent traducteur de « L'Homme sans qualités » sait traduire du silence **(aurait dit Joë Bousquet) la langue la plus** évidente **qu'il nous ait été donnée, depuis longtemps, d'entendre.**

Je ne fais pas grand-chose contre le démon :
Je travaille, et levant les yeux parfois de mon
travail, je vois la lune avant qu'il fasse clair.
Que reste-t-il ainsi qui brille d'un hiver?

A la plus petite heure du matin je sors,
la neige emplit l'espace jusqu'aux plus fins bords,
l'herbe s'incline devant ce muet salut,
là se révèle ce que nul n'espérait plus.

Georges-Emmanuel Clancier.

THÉATRE

Saison internationale du Théâtre des Nations : L'OPERA DE PEKIN (Théâtre Sarah-Bernhardt). **— Trois ans déjà que cette même saison internationale avait révélé à Paris ébloui les chanteurs, danseurs et acrobates de l'Opéra de Pékin. L'impression fut si vive qu'elle nous**

semble dater tout juste de la saison dernière. Voici donc de nouveau ce spectacle étonnant, à la fois constant et changé, car les numéros qu'on nous propose sont différents, et, hélas, leurs interprètes aussi, pour la plupart, puisque la majeure partie de la Troupe de 1955 a été victime d'une catastrophe aérienne en 56.

Nous n'avons pas retrouvé l'équivalent du *Passeur*, cette exquise pantomime qui suggérait, sur le plateau nu, toutes les péripéties d'une traversée de fleuve en barque, par les seuls mouvements et attitudes du passeur et de la jeune fille. Mais notre curiosité strictement musicale s'est régalée du solo de violon à deux cordes et surtout du quintette dominé par la « flûte verticale » qui m'a fait rêver à une sorte de jazz d'Orient.

Il n'y a pas, dans les spectacles chinois, de comédie pure : la charmante scène du *Don de l'Epée*, parlée, mimée, chantée, dansée, évoquerait plutôt la formule du premier opéra-comique, tel que l'engendra la virtuosité des Italiens au XVIIIe siècle. L'argument même n'est pas sans nous rappeler la situation essentielle du *Prince Travesti*. Un méchant eunuque, jaloux d'un beau général, l'enivre, et le fourvoie dans le lit de repos de la Princesse. La suivante de la Princesse est heureusement la sœur du général : elle déploie mille ruses pour lui trouver une cachette et détourner l'attention de la Princesse. Finalement, celle-ci découvre quand même l'intrus, et veut le tuer (car elle porte épée, ou plutôt sabre). Vous devinez que le général est beau, éloquent, la suivante ingénieuse : il aura permission d'expliquer sa mésaventure, le courroux princier se diluera peu à peu dans la naissante émotion amoureuse, et, très fémininement, la princesse se désarmera deux fois : de sa colère qui se change en coquetterie tendre, et de son glaive qu'elle remet à son futur époux. Tout cela est thème à jeux de scène savants, dont la grâce raffinée justifie le long développement. Les costumes précieux des deux femmes s'ornaient pareillement (fantaisie? exactitude historique? ou symbole? merveille en tout cas) d'une coiffure étrange. Leurs lourds bonnets-diadèmes portaient, fichées dans d'assez hauts supports latéraux, deux longues plumes étroites et flexibles — plumes de faisan m'a-t-il semblé. Il eût fallu un film au ralenti pour savourer comme il le méritait le ballet de ces mystérieuses antennes. Leur légèreté, leur élan sinueux traçaient des arabesques personnelles en prolongement capricieux, et même ironique, des mouvements du corps. Parfois l'actrice en joue, les rattrape, les croise un long moment sous son menton; nous devinons que le geste par lequel ensuite elle les laisse échapper est riche de signification. Les plus subtils éventails espagnols sont pesants auprès de cela. Ces ondulations se propagent au-delà d'elles-mêmes (c'est quelquefois par un coup de projecteur qui grandit leur ombre) : elles

semblent émaner du ballet comme un son émane d'un instrument, comme un parfum émane d'une fleur. Il est bien question alors de la relative lenteur du scénario! On l'étirerait indéfiniment, pour suivre ces immatérielles plumes, comme Baudelaire suivait les nuages.

Le ballet de la Cité de Setchéou est encore une bien jolie histoire. Une déesse, qui règne sur le Palais des Eaux et sur la cité de Setchéou, transgresse la loi des dieux en épousant un mortel. L'Empereur de Jade — disons le Jupiter de cet Olympe, ou le Wotan de ce Walhalla — envoie une armée pour la punir. Le joli prince consort fait pâle figure dans ce conflit — c'est la déesse qui prend le commandement de ses soldats, et qui se bat en personne contre le général et l'élite de ses méchants guerriers. Elle sera victorieuse, certes — après vingt minutes, ou davantage, des plus affolantes escrimes acrobatiques : au drapeau flottant, au sabre, aux bâtons et aux longues lances. Le ballet, sans cesser un instant d'être picturalement admirable, enchâsse ainsi les prouesses étourdissantes de Mme Chang-Mei-Chuan, qui s'est spécialisée, nous dit le programme, dans l'incarnation des « femmes guerrières » de l'ancienne Chine, et qui, pour cela, développe et recrée la vieille technique « Ki Wou » — celle même de ce jeu athlétique. Même modernisée, la Chine nous demeure mystérieuse : aux rappels triomphaux qui ont fêté cette performance, les spectateurs avaient encore le souffle coupé — en revanche les interprètes, Mme Chang-Mei-Chuan la première, ne trahissaient pas la moindre accélération respiratoire : seulement la joie sincère de se voir appréciés à la mesure de leurs mérites.

Et cette remarque vaut pour le numéro final qui, dans le cours même de son action, avait arraché au public réputé blasé des oh! et des ah! d'auditoire enfantin. Il décourage la narration et la description. Essayons cependant, quand ce ne serait que pour la joie de nous émerveiller une fois de plus. Cela s'appelle les Dragons. Derrière une gaze sur laquelle passe sans fin une projection d'ombres mouvantes — nuages ou vagues, comme on voudra — la scène est obscure. Un ballon y surgit : rouge incandescent, de la taille d'un ballon de football me semble-t-il — et qui rebondit, danse et tournoie dans l'air. Du fond de l'ombre apparaît et s'avance, dans l'air aussi, une gueule ouverte et enflammée, qui tente vainement de happer le ballon, en haut, en bas, à droite, à gauche. Et bientôt le corps suit : un corps de serpent immense, luminescent, qui va onduler, monter, descendre, s'enrouler sur lui-même, se nouer et se dénouer, au rythme envoûtant des instruments de percussion, et selon les apparents caprices du ballon convoité. Et quand ce spectacle fantastique, soudainement immobilisé, selon la loi chorégraphique chinoise, libère nos acclamations... une seconde gueule flamboyante surgit du lointain : c'est un second dragon

tout pareil qui va reprendre l'acrobatie en la compliquant. Les deux dragons se disputent le ballon fugitif, se poursuivent, s'emmêlent et se dénouent, se tressent en un fugitif caducée... et finissent — car il faut quand même bien finir — enroulés chacun à une des deux mystérieuses colonnes, à peine entrevues, qui jalonnaient leur course, tandis que le ballon continue de tournoyer seul dans l'espace.

L'ombre, le feu, l'animal monstrueux poursuivant sans fin la capricieuse bulle qui lui échappe, l'obsession musicale qui scande sans arrêt — et sans erreur — tous les temps de son effort... tout cela constitue d'inoubliables scènes, visions insolites et comme chargées de magie. Et en voilà bien assez pour crier bravo. Mais pouvions-nous oublier que nous appartenions peu ou prou aux métiers de la scène, nous tous qui étions dans la salle ce premier soir? Pouvions-nous ne pas nous demander par quels prodiges techniques la chose avait été réalisée? Le corps du dragon est visiblement construit d'une matière légère, éclairée de l'intérieur; à deux ou trois instants on devine qu'il est manœuvré par des fourches que des danseurs haussent, baissent ou font courir, et qu'il bondit selon les élans qu'on lui communique ainsi. Mais la course, l'enroulement sur soi-même, le déroulement, tout cela dans l'obscurité? On demeure confondu devant cette prestidigitation collective. On acclame, sans plus demander à comprendre, après tout, puisque la science qui nous demeure cachée engendre finalement une beauté, qui, elle, nous enchante, sans problème.

Dussane.

IMAGES ET SONS

PLANETE BERGMAN. — Sauf erreur, Ingmar Bergman a maintenant réalisé dix-huit films, presque tous préalablement écrits de sa main. En France, les favorisés ont vu six de ces films, peut-être sept. Je ne m'en tiens qu'au modeste chiffre de quatre, soit : Sourires d'une nuit d'été, Le septième sceau, La nuit des forains et Jeux d'été. Je ne suis donc qu'en mesure d'écrire une note provisoire sur ce cinéaste suédois. Pourtant, ces quatre films suffisent à signaler l'importance d'une œuvre plus précieuse de s'affirmer dans l'étiolement général. Non pas, malgré l'éclatant accueil fait à Sourires d'une nuit d'été, qu'elle fixe immédiatement l'attention. Au contraire, une espèce de planète nous éclaire à retardement. Sans doute faut-il faire la part des brouillons. Les quatre films que j'ai vus surprennent par leurs différents niveaux d'ambition comme par la dissemblance de leurs registres d'écriture. En lui-même, le plus ancien des quatre, Jeux

d'été, n'est qu'un bon film suédois moyen. De narration lente et lourde, et plus confuse que subtile, rarement inspiré dans le détail, il vaut par la fraîcheur de l'idylle, par le refus des effets de caméra sur des visages de star et par une sincérité manifeste mais dont l'effet total ne vient pas jusqu'à nous. Cette histoire d'une jeune femme qui survit malaisément à la mort de son premier amoureux laisse en somme plus accablé qu'ému. *La nuit des forains* est une tentative plus convaincante, bien qu'une séquence érotique brillamment montée nuise à l'économie de l'ensemble. Les deux autres films, *Sourires d'une nuit d'été* et *Le septième sceau*, sont absolument mémorables. Le premier — précédemment signalé dans cette rubrique — est une comédie stylisée, avec un arrière-ton d'humour quelquefois, mais quelquefois de tragédie. Le second est ensemble imagerie et méditation. Comment additionner ces quatre tentatives? Nous voyons bien qu'il y a deux essais mineurs et deux œuvres de pleine ambition; que chaque nouveau film est une reprise à neuf, une nouvelle aventure, un nouveau courage; qu'il s'agit chaque fois d'une palette autre. A mieux regarder pourtant, il me semble que ce mouvement est centrifuge, c'est-à-dire qu'il s'explique mieux si l'on commence à distinguer le noyau d'obsessions qui sans doute est le point fixe de l'œuvre. A bien connaître celle-ci, sans doute pourrait-on lire, en filigrane, le journal d'un artiste créateur. Des humeurs, ou des moments, s'y déchiffreraient, mais comme des variations sur un petit nombre de thèmes. On y décélerait, je le crois, une inaliénable unité.

Les vérités climatiques de la Suède aux nuits si longues, à l'été si court, sont manifestes dans les films de Bergman comme dans ceux de ses confrères. D'où le charme et la densité simple des scènes réussies de *Jeux d'été*, l'extase naturiste des baladins qui fait contrepoids à l'effroi de la mort, regardée de face dans le *Septième sceau*, la joie radieuse des amoureux qui s'enlacent dans la paille à la fin de *Sourires d'une nuit d'été*, et d'où peut-être même le goût de la provocation sensuelle qui marque *la Nuit des forains*, — entre autres. Il y faudrait ajouter la signification même d'un autre film de Bergman, *Monika*, selon ce que je lis pour me mieux mettre au courant, mais aussi cent autres images qui distinguent des autres le cinéma suédois, lequel, dans cette perspective, se résumerait alors dans un titre : *Elle n'a dansé qu'un seul été*. Sur ce fond commun, ce qui, me semble-t-il, distingue Bergman, c'est d'abord l'intensité unique d'une vision protestante. Non point même, si je comprends bien (et si je puis me mêler, avec l'excuse d'essayer de comprendre, de ce qui ne me regarde pas) qu'il croie en un Dieu personnel, mais il s'agit d'une imprégnation indélébile, profonde, poignante même. Déjà, le pasteur de *Jeux d'été* — incarné avec une espèce de ridicule ambigu, comme si cet

homme prétendait voir aussi quelque au-delà à travers ses lunettes de myope — professe un intérêt professionnel pour l'attente de la mort des autres. La mort même, la mort protestante, est l'ombre immense sur laquelle se dressent les images, plastiquement somptueuses, du Septième sceau. Ingmar Bergman, nous disent les notices, est fils de pasteur. Peu de doute, par conséquent, qu'il ait composé son film avec le souvenir des fresques médiévales des églises de Suède, avec la peste et la terreur, avec les flagellants et la danse macabre, avec l'arsenal de la mémoire hantée. Qu'il y faille voir plus est douteux, malheureusement. Tout de ce film est étrangement beau, mais étrangement inintéressant aussi, comme s'il s'agissait d'une légende d'un pays qui ne nous dit pas grand'chose en tout cas. Autant que je le sache, l'auteur encourage ses exégètes à lire dans les images d'un folklore biblique la parabole des temps modernes, c'est-à-dire l'option entre la mort atomique et la survie —, donc, malgré tout, l'espoir. Cette transmutation, hélas, ne peut être opérée qu'à travers une espèce de vœu pieux. Au sens littéral, cette fresque animée demeure, il m'a paru, dramatiquement extérieure à celui-là même qui l'a conçue. On dirait un cauchemar superbement recomposé, mais dépourvu de signification. Peut-être le Septième sceau doit-il surtout s'entendre comme le magnifique sous-produit d'une obsession dont l'auteur, plus ou moins, serait libéré maintenant? Si je risque cette supposition audacieuse, peut-être impertinente, c'est qu'elle me paraît être le seul point de départ concevable d'une entreprise esthétique inoubliable, et néanmoins écarte dans les marges de ce qui intéresse généralement les hommes d'aujourd'hui. Le chevalier Antonius Blok, si noble, et si beau de ce qu'on nomme la beauté intérieure, et son sceptique écuyer qui partout fidèlement l'accompagne, mais dont le regard nous dit qu'il va, malgré tout, son propre chemin... Cette obsession de la connaissance mystique, et cette opacité pourtant, et cette terreur... Cette volonté et cet acharnement à conquérir toute science dernière, à inerroger le Graal comme le Seigneur, et le Malin dans le regard de la sorcière au bûcher... Qu'en dire, finalement? Jamais ils ne nous communiquent l'angoisse de Hamlet. « Je ne peux pas vivre face au néant », dit le chevalier, mais il lui est répondu : « A certains cela est égal. » Seulement à certains? En tout cas, c'est-à-dire quoi qu'il en soit de la métaphysique de nos contemporains, l'imagerie de ce film m'a paru plus forte que sa méditation, laquelle demeure, dramatiquement, désincarnée.

N'empêche, cet ouvrage tombé de haut demeurera comme l'un des beaux chefs-d'œuvre manqués de l'histoire entière du cinéma. Il est le superbe exposant pictural d'une attitude de vie protestante qui se définit, il me semble, par une tension anxieuse et, chose infiniment

précieuse, par une morale de la lucidité, donc non-sentimentale (aucune trace, jamais, chez Bergman, des galipettes de Fellini, — si rassurantes galipettes). Cette morale de la lucidité est celle, bien qu'exprimée avec une assez pompeuse maladresse, de l'héroïne de Jeux d'été, **celle aussi de Désirée Armfeldt, qui est le pivot psychologique des** Sourires. **Désirée Armfeldt n'ignore pas plus que vous ou moi la brièveté de la vie, mais sur cette donnée elle chante une petite romance. Autour d'elle, il y a, dans cette scène comme au long du film, des bouffons et des êtres malheureux, et d'autres êtres qui cherchent. L'été est absurdement bref, et les hommes et les femmes ne sont en général ni aussi « sains » ni aussi « équilibrés » qu'ils le veulent donner à croire. Fréquemment, ils portent des masques. Dans chacun des quatre films, il y a des masques, ou des attitudes, en tout cas des baladins des diverses espèces. Il y a la nuit des forains, la jeune femme de** Jeux d'été **fait partie d'un corps de ballet, un jongleur du** Septième sceau **ne comprend pas grand'chose à la quête du Graal, deux actrices sont de l'intrigue des** Sourires, **film qui est joué, en vingt endroits, comme par des marionnettes. La lucidité donc, et pourtant le masque. Bergman montre les masques, et c'est un exemple de la morale qui ne juge pas, mais s'efforce de trouver un chemin, un chemin qui n'est pas droit ni gardé sur les deux côtés par les buissons, si je puis avancer cette métaphore, de la certitude. Il faut ajouter que la vie est assez amusante assez souvent. Dans le combat du long hiver et des feux de l'été, et de la nuit et du jour — la nuit et le jour si bien mis en valeur par Bergman (par d'autres cinéastes suédois aussi) —, l'angoisse et le bonheur jouent dans le miroir du cinéma. Tour à tour c'est l'anticipation de la folie — Henrik Egerman prie le Seigneur de « ne pas laisser les oiseaux faire leur lit dans sa chevelure », — et c'est la comédie — du fond de son lit la mère de Désirée Armfeldt regarde et compte les aventures amoureuses comme un avare contemple un trésor. Cette œuvre est donc tissée, d'après ce qu'il me semble, entre la mort et la vie, et aussi entre l'inhibition et la plénitude. Elle est aussi posée de côté, avec ses cent interrogations. Telle quelle, elle est d'un poète dramatique. La poésie dramatique est mystérieuse quand elle atteint son haut accomplissement, elle est seulement ambiguë quand elle n'y atteint pas. Ici et là, de loin en loin, dans les quatre films d'Ingmar Bergman que j'ai vus, la poésie dramatique est mystérieuse. En temps de vaches maigres, c'est un rare éloge, mais en tout temps aussi.**

Jean Queval.

ARTS

LES EXPOSITIONS DU PETIT PALAIS : « LE XVIIe SIECLE FRANÇAIS »; « TRESORS DU PEROU ». — L'exposition du XVIIe siècle français que le Petit Palais avait accueillie à son retour de Londres introduisait ses visiteurs à la connaissance d'un siècle d'art plein de gravité dans l'histoire d'un art qui est toujours un art grave, même au temps de la pompe et du faste de Louis XIV.

Composée d'éléments surtout provinciaux et peu connus du public, éléments judicieusement choisis par M. Laclotte, cette exposition avait enchanté les Anglais qui en faisaient la découverte. Les amateurs français, plus familiers de cet art depuis l'exposition des Peintres de la Réalité, organisée en 1934 par Ch. Sterling et P. Jamot, y voyaient confirmées la vigueur et la continuité de l'esthétique française du XVIIe siècle, esthétique dominée à ses débuts par la romanesque figure de Georges de La Tour et s'ouvrant à la fin sur la promesse d'un éblouissant XVIIIe siècle.

Jamais autant de tableaux de Georges de La Tour n'avaient été ainsi réunis. Jamais on n'avait pu étudier, devant un ensemble aussi complet, la technique de ce peintre du clair dans l'obscur, de la lumière dans la nuit, de ce peintre qui atteignait au pathétique par des moyens si simples, au drame par une austérité presque géométrique. D'autres artistes furent comme lui des peintres de l'intérieur et de la nuit, mais aucun d'eux ne réussit à définir aussi fortement son style.

Nous n'allons pas détailler le contenu de cette exposition aujourd'hui dispersée. Beaucoup de peintres peu connus s'y sont montrés plus grands que leur réputation. Le Nain, Poussin, Claude, Lebrun, Desportes en furent toutefois avec La Tour les grandes vedettes. Les dessins de Poussin et de Claude y rencontrèrent le succès que leurs inégalables paysages suscitent toujours. Il est probable que cette réunion fera date, comme l'exposition de 1934, car elle a donné un coup de projecteur sur une époque dont nous n'apprécions pas encore équitablement les ressources.

●

C'est une entreprise toute différente que l'exposition, au Petit Palais, des Trésors du Pérou. Il ne s'agit plus, cette fois, d'éclairer en profondeur une période limitée de l'art d'un pays occidental, mais de présenter un raccourci de l'histoire de l'art d'un coin du monde, qui fut, depuis des siècles, une sorte de paradis de l'art. Sur cette terre

belliqueuse, les guerres, loin d'affaiblir chez les indigènes le désir de créer de la beauté, leur apportaient des éléments nouveaux qu'ils assimilaient pour concevoir de nouvelles œuvres d'une richesse encore plus nourrie.

Le nom du Pérou évoque surtout, pour un Européen, le temps des Incas et celui de la domination espagnole. Mais, si les Incas firent assez tardivement l'unité du pays et lui imposèrent une organisation administrative et socialiste, ils y trouvèrent en plein essor plusieurs formes de civilisations très évoluées dont ils n'eurent qu'à recueillir l'héritage et à prendre la suite. D'où venaient les premiers peuplements? De cette fameuse nuit des temps qui recouvre toutes les origines humaines. Des analyses faites au carbone 14 ont permis de découvrir au Pérou 4.000 ans d'art textile. Quelques-uns de ces tissus, parmi les plus vénérables, se trouvent au Petit Palais ainsi qu'un des premiers instruments en os taillé. La céramique elle-même fait son apparition plus de 1.000 ans avant Jésus-Christ et sa production est encore abondante aujourd'hui. Loin d'être barbare, ce peuple fut, dès ses origines, épris d'art au point que les objets les plus humbles de la vie quotidienne prenaient chez lui des formes élégantes, se couvraient de décorations, témoignant à la fois d'une croyance et d'une esthétique. Ce sont, comme toujours, les objets funéraires et, parmi eux, les céramiques qui furent le mieux préservées. Les Péruviens ont sélectionné, pour l'exposition, des centaines de vases de céramique de la période pré-inca. Personnages, divinités, flore et faune, tout le Pérou est inscrit dans ces humbles vases. Les formes et les couleurs varient selon qu'il s'agit du style Mochica (bichrome et guerrier), Nazca, Chimu, Tiahuanaco (polychrome).

Des moulages datant de « l'horizon Chavin » (700 ans av. J.-C.) nous apportent quelques précieux exemples de l'ornementation sculpturale de cette époque : corniches, stèles, idoles, etc. Mais la partie la plus précieuse de la période pré-inca est figurée à l'exposition par les textiles, les tissus de plumes et les objets d'or. On reste confondu de la date et de la perfection de certaines pièces de tissus qui constituent l'élément le plus extraordinaire de cette exposition. Les vêtements de plumes, légers et de coloris doux, sont d'une grande délicatesse. Quant à l'or, malgré sa profusion, il constitue un « trésor » plus encore par la beauté de son travail que par sa matière. Les chefs guerriers qui se voulaient parés (ce ne sont point en effet des parures féminines) ne choisissaient pas leurs parures suivant le poids de l'or, mais suivant l'agrément de la forme. Tel collier orné finement de figurines et de masques étonne par son extrême légèreté. Telle pince à épiler (le fameux rasoir des Indiens), est chargée d'ornements sty-

lisés gracieux et parfois presque humoristiques. Ce n'est pas là luxe de nouveau riche.

Les objets les plus remarquables de ce trésor sont les énormes masques funéraires rehaussés de couleur, de la période Chimu, les grandes mains momifiées recouvertes d'or, et les félins (dieux aux oreilles de chats, ornées de sequins d'or mobiles) qui décoraient les fameux sacs à coca de la période Mochica.

Après ces temps de rutilante effervescence, les Incas s'emparèrent du pays et leur venue coïncide avec une pause relativement austère dans l'activité créatrice du Pérou. Cependant ils construisent des palais, des forteresses et continuent à fabriquer des vases dits Keros, des bijoux plus simples et des tissus ornés suivant des techniques mises au point avant eux. Vases, bijoux et tissus Incas sont représentés au Petit Palais.

Sur cette terre encore toute frémissante de passion artistique, l'Espagne vint étendre sa domination et imposer ses conceptions esthétiques et culturelles. L'art colonial est figuré au Petit Palais par un bel ensemble de meubles dorés, de glaces, de peintures à cadres immenses, d'autels recouverts d'or dont la richesse surprend même ceux qui sont habitués à l'exubérance du baroque espagnol. Ces chercheurs d'or, conquérants, aventuriers, apportaient avec eux toute l'Espagne, sauf son côté sombre et dépouillé. Ils vivaient dans des palais des Mille et Une nuits dorés comme des châsses, se mirant dans des glaces aux mille facettes, étalant sur leurs murs des tableaux qui n'avaient de religieux que le nom (témoin cette petite Jeanne d'Arc avec sa grande robe de brocart d'or, ses manches ballonnées et sa plume au chapeau, que l'on a eu la bonne idée d'envoyer à Paris). Mais, par une sorte de revanche sourde et sans doute instinctive, les indigènes façonnaient l'art que leur imposaient les conquérants. Ils le transformaient, l'adaptaient, jouaient avec les entrelacs des décors, ajoutant des motifs purement régionaux aux thèmes espagnols, sculptant des dentelles autour des édifices. Ils arrivèrent ainsi à faire de l'art colonial du Pérou un art très différent de celui des autres Républiques latines.

A la fin de la période coloniale, l'art décline et, malgré quelques bons peintres locaux, il a du mal à maintenir son élan créateur. Il regarde alors vers l'extérieur. La peinture du XIX[e] siècle conserve encore un caractère nettement péruvien. L'anecdote, l'histoire, le paysage en fournissent les thèmes. Mais, au XX[e] siècle, l'abstraction efface les différences nationales et individuelles et, sans l'art populaire, on verrait se fondre, dans un grand courant impersonnel, les productions contemporaines d'un des pays les mieux doués du monde. Par chance, à côté de cette influence nivellatrice, l'art populaire

continue l'ancienne tradition. L'exposition abonde en figurines de toute sorte (hommes ou bêtes) de poterie ou de paille, en tissus éclatants, en parures barbares faites de perles, de coquilles, de graines ou de plumes, en calebasses finement gravées. Une importante collections de costumes, présentée sur des mannequins (costumes de femmes et d'hommes, anciens et modernes, châles, ceintures, chapeaux) forme une haie brillamment colorée qui amène le visiteur jusqu'aux bateaux en paille du lac Titicaca et aux hamacs des hommes de la forêt.

Les milliers de pièces qui devaient figurer à l'exposition ont été choisies par les Péruviens eux-mêmes, dans leurs musées ou dans des collections particulières. Mais c'est l'équipe du Petit Palais qui a eu la charge un peu écrasante de placer ces œuvres dans les salles et dans les vitrines, d'en assurer la répartition chronologique et l'heureuse présentation.

Lucie Mazauric.

MUSIQUE

SAISON CHOREGRAPHIQUE ET MUSIQUE DE BALLETS. — La saison internationale du Théâtre des Nations a débuté cette année par la chorégraphie, et c'est le London's Festival Ballet qui eut l'honneur de l'ouvrir. Il fut trop sûr, en l'occurrence, que la musique n'était point l'essentiel, et qu'on la traite plutôt en parente pauvre, sans trop d'égards. Cette remarque ne s'applique pas seulement d'ailleurs à la compagnie londonienne, mais malheureusement à presque toutes les troupes dansantes, et, pour être juste, il faut reconnaître que la faute en est tout autant aux partitions chorégraphiques qu'aux orchestres chargés de les interpréter : insignifiance, médiocrité des premières; insuffisance numérique des seconds; la bonne volonté des exécutants et de leur chef ne peut suffire, et si tout va tant bien que mal lorsqu'il s'agit d'un ouvrage comme Giselle, les choses se gâtent irrémédiablement si l'on se hasarde à mettre au programme, comme on l'a vu tout récemment aux ballets Cuevas, l'exquise musique de Namouna. Que le ballet paraisse sous le titre de Noir et blanc, ou, comme à l'Opéra, de Suite en blanc, peu importe : la musique de Lalo reste, sous quelque nom qu'on la donne, un chef-d'œuvre qui a droit au respect, et qui exige un orchestre assez nombreux pour qu'on ne lui inflige ni mutilations ni sévices. Depuis Delibes, depuis les charmantes partitions de Coppelia et de Sylvia — c'est-à-dire depuis 1870 — le ballet, la musique de danse a cessé d'être l'insignifiant accompagnement des

pas dont elle marque la mesure, et c'est très justement qu'Alfred Bruneau put parler de sa « dignité retrouvée ». Delibes lui restituait en effet le rang qu'elle occupa du XVIe au XVIIIe siècle, et que le XIXe lui avait fait perdre. Or, devant ce que nous voyons, ce que nous entendons trop souvent, nous nous demandons si nous sommes capables de le lui conserver, puisque nous acceptons sans protester ce que l'on nous donne. L'engouement du public pour la danse, qui avait été profitable à la musique, va-t-il lui devenir bientôt funeste? On se le demande et le comportement des « balletomanes » n'a rien de rassurant. Il est bien évident — ils le montrent avec une innocente imprudence — que la musique ne compte absolument pas pour eux : l'étoile entre-t-elle en scène qu'aussitôt applaudissements et cris aigus la saluent en couvrant l'orchestre. Exécute-t-elle quelque demi-douzaine de « fouettés », qu'on l'acclame bruyamment sans nul souci de priver de leur plaisir ceux pour qui la musique conserve quelque intérêt, et qui s'attardent à regarder encore le ballet comme un tout dont la danse n'est qu'une partie sans doute essentielle, mais liée intimement à la musique qu'elle interprète, qu'elle figure dans l'espace.

On s'accorde à reconnaître que la venue en Europe occidentale des Ballets russes de Diaghilev fut bienfaisante à la musique. Ils nous révélèrent Stravinski et Prokofiev et nous firent mieux connaître l'art des Cinq, particulièrement de Borodine et de Moussorgski, puis de l'école russe contemporaine. Ils suscitèrent une heureuse émulation chez les compositeurs français auxquels Diaghilev commanda des œuvres nouvelles, inscrivant auprès des maîtres de la musique slave les noms de Debussy, de Ravel, déjà consacrés, mais aussi ceux de Satie, si discuté, de Reynaldo Hahn, et n'hésitant pas à faire appel à des jeunes, regardés par beaucoup de leurs compatriotes comme des révolutionnaires dangereux : Georges Auric, Francis Poulenc, à un débutant comme Henri Sauguet; confiant à des chefs d'orchestre réputés — un Messager, un Pierné, un Ansermet, un Pierre Monteux — la préparation et l'exécution des programmes dont la musique offrait un intérêt au moins égal à celui de la danse; le plus grand mérite de Diaghilev ne fut-il pas de concevoir le ballet comme un art de synthèse? Renouvelant dans le monde moderne une idée qui fut celle des créateurs de l'opéra au début du XVIIIe siècle, et qui aboutit à l'opéra-ballet, il voulut associer étroitement l'art du décorateur à ceux du musicien et du chorégraphe et osa réunir dans une étroite collaboration des hommes d'origine très diverse, qui surent conserver l'originalité de leur propre talent, tout en la mettant au service de l'œuvre commune. La réussite fut éclatante, et l'audace de Diaghilev presque toujours récompensée : on aurait

pu douter que la musique de Maurice Ravel trouvât dans les maquettes d'un Léon Bakst le complément visuel qui convînt à la partition de *Daphnis et Chloé*. Et pourtant le résultat fut heureux, incontestablement.

Semblables réussites récompensèrent Jacques Rouché; je n'en citerai qu'une seule pour ne point allonger cet article : la conjonction d'André Derain et de Darius Milhaud, pour la réalisation à l'Opéra du ballet *Salade*, sur l'argument d'A. Flament nous a valu un des plaisirs les plus complets que le théâtre nous ait jamais offerts. Joie rare, exceptionnelle même en d'autres lieux, et je ne vois guère parmi les compagnies privées que les ballets Roland Petit qui, avec *Le Loup*, nous en aient donné l'équivalent. Le scénario de Jean Anouilh et Georges Neveux, la musique d'Henri Dutilleux, le décor de Carzou, la chorégraphie de Roland Petit, malgré la grande diversité des tempéraments (ou plutôt même à cause d'elle), ont formé un des spectacles les plus originaux et les meilleurs auxquels nous ayons assisté en ces dernières années.

Exceptions, ce qui devrait pourtant constituer la règle. Oh! certes, on ne peut attendre que le ballet suscite à tout coup des chefs-d'œuvre. Mais il n'en est pas moins déplorable qu'une forme d'art qui, pendant le dernier demi-siècle, avait produit des ouvrages d'une valeur incontestée, et qui se classent parmi les plus parfaits du répertoire lyrique, s'abâtardisse et se trouve aujourd'hui menacée si dangereusement. Il appartient à ceux qui l'exploitent de réagir pendant qu'il en est temps encore, dussent-ils lutter contre les tendances de leur public, et heurter ses goûts. Diaghilev l'osa et réussit, en sachant utiliser le snobisme. Est-ce impossible aujourd'hui? Pour commencer, ne pourrait-on rappeler à l'observation des règles élémentaires de la décence les énergumènes qui traitent la musique des ballets sans plus d'égards que n'en ont les enfants pour l'orgue de barbarie aux représentations de Guignol? Il suffirait d'un peu de doigté et de beaucoup de fermeté pour y parvenir.

Mais il est une cause plus profonde du mal, et l'exemple du *Rendez-vous manqué*, le ballet de Mlle Françoise Sagan le prouve. Comment un ouvrage dû, pour le scénario, à un écrivain de mérite, confié à un décorateur dont l'originalité n'est pas douteuse, à un chorégraphe réputé, peut-il être porté chez un musicien dont les productions antérieures montraient bien qu'il n'était pas d'un rang égal à celui de ses collaborateurs, et qu'il serait incapable d'écrire une partition valable? La jeune littérature, la jeune peinture sont-elles donc si indifférentes à la musique qu'elles ne sachent plus distinguer entre la médiocrité prétentieuse et la véritable hardiesse, entre la sincérité et le bluff? La réussite du *Loup*, l'échec déplo-

rable du Rendez-vous manqué doivent nous instruire. Mlle Françoise Sagan méritait mieux, car le scénario de son ballet pouvait inspirer un musicien authentique, qui, sans même le secours dangereux d'une publicité démesurée, lui aurait permis de durer.

René Dumesnil.

LETTRES GERMANIQUES

PLENITUDE DE L'EXISTENCE : RUDOLF ALEXANDER SCHRODER. — Il semble bien que R. A. Schröder, qui fêta, le 26 janvier 1958, son quatre-vingtième anniversaire, réponde à toutes les questions que nous avons posées dans nos précédentes chroniques et il répond : « Plénitude de l'existence ». Tel est le titre d'une anthologie que son éditeur vient de publier, après avoir fait paraître ses œuvres complètes en 6 volumes : Fülle des Daseins (Suhrkamp, Berlin et Francfort, 1958, 627 p. rel. 9,80 DM). Elle a été composée sans doute par l'éditeur lui-même et approuvée par l'auteur, qu'elle nous présente comme « Bürger », « Weltmann », « Christ », « Mittler », « Dichter ».

En effet R. A. Schröder est d'abord le citoyen de Brême, où il naquit, et il a naturellement célébré en prose ou en vers la grande ville hanséatique, mais il ne se cantonne pas en elle, comme par exemple Wiechert dans la Prusse orientale. Après des études qu'il déclare lui-même peu brillantes (« Frankfurter Allgemeine Zeitung » du 24 janvier 1958) il quitte à dix-neuf ans sa ville natale pour Munich, où il ne se révèle pas davantage étudiant passionné; par Vogeler, un des peintres de Worpswede, il y fut introduit dans un cercle d'artistes et de musiciens. En 1898 il est déjà à Leipzig, où il travaille à lancer la revue « L'île »; elle ne dura pas plus de trois ans, bien qu'elle comptât parmi ses collaborateurs des hommes comme Hofmannsthal, Meier-Graefe, Wedekind, Dehmel, Dauthendey, Borchardt et Rilke, qui restèrent ses amis; de cette publication peut-être prématurée devait naître bientôt la célèbre maison d'édition à laquelle reste lié le nom de Kippenberg, l'Insel-Verlag.

Dès 1901 Schröder dit adieu à la revue pour se rendre à Paris, où il reste un an. Il a donc été étroitement mêlé au mouvement de rénovation littéraire qui commence peu après 1890 et va s'épanouir au début du vingtième siècle. Mais il ne sera pas un de ses chefs de file, car il s'est tourné vers l'architecture, spécialement vers l'aménagement des intérieurs; c'est elle qui lui permettra de vivre pendant une trentaine d'années et qui le fera connaître; grâce à elle

il prend place parmi ceux qui ont retrouvé le sens de la construction et de l'aménagement, préparant ainsi une architecture moderne et humaine.

Il n'a pas cessé et il ne cessera jamais d'être poète. Autour de 1900, écrit-il, il a composé d'innombrables poèmes, qu'il a ensuite brûlés. Sans doute voyait-il leur insuffisance, mais il y a plus; il y a ce que Hofmannsthal, de peu son aîné, avait parfaitement senti lorsqu'il lui écrivait en 1902 pour lui redonner confiance, car mieux que d'autres il avait compris ce qui le torturait : la confusion de la vie, les contradictions qui le poignaient jusqu'à la moelle des os et le caractère superficiel de la production littéraire contemporaine. Dans la thèse qu'on ne manquera pas de consacrer un jour à R. A. Schröder, on considérera sans doute les œuvres qu'il publia de 1899 à 1912 comme les produits d'un humanisme teinté d'esthéticisme et on distinguera dans son évolution une première période qui s'achève en 1914.

La guerre, à laquelle il prend part, la défaite et l'effondrement lui montrent la fragilité du monde dans lequel il vivait, la vanité d'une littérature qui avait pour but de provoquer une jouissance esthétique. Il a besoin, comme il le dira dans son poème Kreuz-Gespräch (1939), il a besoin, au moment où tout chancelle et s'effondre, d'une base qui supporte et soutienne. Il la trouvera dans le Christ et lorsqu'en 1930, au terme d'une longue période de silence et de recueillement, employée à la lecture de Paul Gerhart et la Bible, il publie « Mitte des Lebens », il ne veut pas dire simplement qu'il se trouve au milieu de sa propre existence, mais également, ainsi que le suggère Grenzmann, qu'il a découvert celui qui doit être le centre de toute vie : Dieu. Ce sont déjà des « Geistliche Gedichte », pour employer le titre du recueil célèbre qu'il devait publier en 1949.

Poète de Dieu, il va même par la force des circonstances, qui semblent avoir toujours exercé sur lui une action déterminante, devenir un prédicateur de Dieu. En effet, pour fuir le régime national-socialiste, qui d'ailleurs boycottait ses poèmes religieux, il quitta Brême en 1935 et émigra, si l'on peut dire, en Bavière; il y fut « lecteur » de l'église évangélique dans le village de Bergen, où il habite aujourd'hui encore, et l'on vit le poète renoncer à la richesse du verbe, pour prêcher l'Evangile à ses humbles paroissiens. On comprend qu'à l'occasion du quatre-centième anniversaire de la mort de Luther, la Faculté de théologie protestante de Tübingen lui ait conféré le titre de Docteur honoris causa pour rendre hommage « au pionnier de la rénovation du cantique évangélique et au vaillant confesseur de la foi chrétienne dans une dure période d'épreuves ».

Il serait faux de voir en R. A. Schröder un ascète qui oppose la religion au monde, car il a su les unir fort heureusement; dès 1940 il a en effet publié sous le titre *Die weltlichen Gedichte* les poèmes qu'il avait consacrés à la gloire de ce que nous pouvons appeler « le monde ». C'est même à l'occasion de ces poèmes qu'il a fait profession de foi poétique en proclamant qu'il ne voulait pas apporter de nouveautés, mais simplement être un « continuateur, parfois même — et avec satifaction — un répétant ». Aussi a-t-on pu voir en lui un prêtre qui veille sur la langue allemande et « l'interprète vivant de la grande poésie antique ».

Cela nous conduit à souligner son rôle comme « médiateur » littéraire. Nous n'exagérons pas en disant que tous les grands poètes allemands — et même les moins grands — se sont exercés dans l'art difficile de la traduction poétique. Avec Schröder nous avons beaucoup plus que de simples exercices de langage : il a voulu doter les Allemands de transpositions des grandes œuvres dans leur propre langue. Dès 1910 il publiait une *Odyssée*, qui passe pour la meilleure traduction allemande; elle devait être complétée en 1943 par l'*Iliade*; entre les deux épopées Virgile et Horace occupèrent aussi le poète. Parmi les littératures étrangères il fit porter son effort sur des œuvres anglaises (Shakespeare, Pope etc) flamandes et françaises; n'oublions jamais que grâce à ses essais et à ses traductions Racine trouva en Allemagne une audience nouvelle.

Le biographe futur sera sans doute émerveillé par l'unité profonde de cette longue et féconde vie. En 1906 Hofmannsthal invitait dans sa demeure le jeune Schröder, alors âgé de vingt-huit ans, et il lui disait tout ce qu'avec lui, en lui, on attendait : l'homme, le poète, l'architecte, le traducteur d'Homère et de Shakespeare, le musicien. Si nous ajoutons le chrétien et le représentant spirituel du monde occidental, nous aurons dit à peu près tout ce qu'est pour nous R. A. Schröder. Un « humaniste chrétien », a écrit Grenzmann; c'est bien la foi qui nous paraît être le massif central de la pensée et de la poésie d'un homme qui, s'il n'a pas créé de valeurs nouvelles, a du moins été un « mainteneur » des valeurs traditionnelles et qui a retrouvé dans les réalités anciennes des raisons de vivre et de créer.

J.-F. Angelloz.

Das Ohr des Malchus, par **Gustav Regler** (Kiepenheuer et Witsch, Cologne, 1958, 528 p. rel. 18,50 DM). Rendant compte du livre de G. Regler sur l'Arétin, dont la traduction parut récemment aux Editions Plon, nous faisions allusion à la vie aventureuse de l'auteur; la voici dans un livre captivant, dont le titre évoque, dans le Nouveau Testament, la scène du Mont des Oliviers, où Pierre coupa de son épée l'oreille du serviteur du Grand Prêtre appelé Malchus. Regler est un idéaliste fanatique qui après avoir fait la guerre de 1914-1918, a combattu pour la révolution socialiste allemande

à Berlin et à Munich, puis est passé au communisme russe pour se battre finalement en Espagne dans les rangs de la Brigade internationale et échouer comme prisonnier au trop fameux camp du Vernet. Il put gagner à temps le Mexique, où il vit encore; heureusement pour lui, car les Allemands ne lui auraient pas pardonné d'avoir milité en 1935 dans son pays natal contre le retour de la Sarre à l'Allemagne. Il en résulte que son livre, histoire de ses tentatives révolutionnaires, est aussi l'histoire de ses échecs et de ses fuites. Il échappe à toute définition, il n'est ni un roman éducatif, ni une autobiographie détaillée, ni une tentative de justification et nous hésitons à voir en lui une confession, car Regler se raconte plus qu'il ne se confesse afin d'éviter aux autres, aux jeunes de croire comme lui aux rêves pour lesquels il a risqué sa vie. Un roman d'aventures vécues, assez vraies pour être à peine vraisemblables et qui sont pourtant assez réelles pour constituer avec l'histoire d'un homme celle d'une époque toute proche de nous.

Deutsches Literatur-Lexikon, par **W. Kosch** (Francke, Berne 1958, fasc. 35-36, 192 p. 16-80 Frs S.) Ce double fascicule va de Wehn à Wolff. Sans être complet il nous fournit maints renseignements bibliographiques sur les deux guerres mondiales, le poète Wieland (6 colonnes), Vienne, la capitale de l'Autriche (28 colonnes) ou sur ces nombreux poèmes commençant par « Wenn »; « Wen », « Wie » etc. On aura souvent recours à lui.

Editions Rowohlt (Hambourg). Les trois collections lancées par Rowohlt continuent à paraître avec une alerte régularité. Ce sont dans la série encyclopédique : Was ist Literatur? » de J.-P. Sartre, trad. Hans Georg Brenner (nº65, 189 p., 1,90 DM), « Zen und dit Kultur Japans », par Daisetz Teitaro Suzuki, trad. Otto Fischer (nº 66, 151 p., 1,90 DM); — dans la série des classiques « Die toten Seelen », de Gogol, trad. Fred Ottow (nº 32-33, 310 p. 3, 30 DM) — enfin dans la nouvelle série des monographies : « Andersen », par Erling Nielsen, trad. de Thyra Dohrenburg (nº 5, 167 p. ill. 2,20 DM) et « R. Schumann », par Boucourechlier, trad. du français par R. Möring (nº 6, 167 p. ill. 2,20 DM).

Editions Fischer (Francfort). La maison Fischer poursuit un effort comparable à celui des éditions Rowohlt. Voici « Der Stern der Ungeborenen », par Franz Werfel (Fischer-Bücherei, nº 206, 356p., 3,30 DM), « Die Eroberung des Weltraums », dont l'auteur n'est autre que le célèbre Wernher von Braum (ibid, nº 208, 195 p. ill., 2,20 DM) et, dans la collection des lexiques, un fort utile volume consacré aux sciences économiques, « Wirtschaft » (365 p. 3, 30 DM), par le professeur Heinrich Rittershausen.

Primäre Tage, par **G. Benn** (Limes, Wiesbaden, 1958, 95 p. 6,50 DM). On s'efforce de rechercher les poèmes qu'a pu laisser Benn et de retrouver ceux qu'il avait publiés, puis oubliés, afin de préparer l'édition des œuvres complètes. De ces efforts résulta le petit volume « Primäre Tage », qui contient des poèmes connus, des poèmes inédits et des fragments en prose. Ce n'est donc pas un véritable « Nachlass », mais un complément aux livres antérieurs.

Trakl-Studien (Otto Müller, Salzbourg). Dans la collection des « Etudes Trakliennes » ont paru deux livres fort utiles. C'est d'abord « Traum und Orpheus», par Klaus Simon (1955, 172 p., 11, 40 DM); ce livre qui porte le sous-titre modeste d'« étude » nous apporte maints renseignements et maintes interprétations — Le deuxième volume n'est autre qu'une « Bibliographie Trakl » (1956, 183 p.); elle est due à Walter Ritzer, qui s'est déjà fait connaître par sa bibliographie de Rilke et, comme celle-ci, elle rendra de bons services.

Der Idee der Deutschen Universität (Hermann Gentner, Darmstadt, 1956, 386 p. rel. 14,80 DM). Un tel livre est né du besoin de rappeler et de raviver dans une époque de confusion les grandes idées sur lesquelles furent fondées les Universités allemandes. Pour y parvenir on a réuni cinq textes de base : « Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums » (F. W. J. Schelling); — « Deduzierter Plan einer in Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt » (J. G. Fichte); — « Gelegentliche Gedanken über Universitäten im deutschen Sinn » (Friedrich Schleiermacher); — « Uber die Idee der Universitäten » (Heinrich

Steffens) ; — « Uber die innere und die Idee der Universitäten » (Heinrich wissenschaftlichen Anstalten in Berlin » (Wilhelm von Humboldt).

Une fois de plus nous admirons la hauteur de vue de ces penseurs qui ont orienté pour plus d'un siècle l'Université allemande et peuvent encore susciter plus d'une méditation féconde.

Le Hêtre aux Juifs, par **Annette de Droste-Hülshoff** (Edit. bilingue Aubier, 1958 175 p.) C'est une heureuse idée de publier dans la collection bien connue la nouvelle devenue classique d'A. de Droste-Hülshoff. L'édition en a été confiée à deux germanistes : l'introduction à Dominique Jehl, spécialiste de la question, et la traduction à Pierre Brachin; toutes deux sont très bonnes.

Dietrich et le Maître du monde, par **Max René Hesse,** trad. de Jean-Pierre Wilhelm (Albin Michel, 1958, 339 p., 840 frs). On a raison d'annoncer au lecteur que ce roman s'insère dans la tradition allemande du « roman éducatif », qui avec le célèbre W i l h e l m M e i s t e r trouva sa forme « classique ». Mais on aurait dû le prévenir qu'il n'avait là que le premier tome d'une trilogie qui conduit le héros de l'enfance à la maturité, car il risque d'être déçu en constatant que le jeune Dietrich vient à peine de rencontrer « le maître du monde » lorsque le livre se clôt sur une fin qui ne peut être qu'un commencement. Or, ce premier volume est assez riche de substance pour le captiver et assez passionnant pour lui faire désirer la suite. C'est l'enfance d'un garçon très garçonnier, droit, aventureux qui, si nous osons nous exprimer ainsi, rue dans les brancards d'une famille d'officiers et de propriétaires sise entre l'aristocratie et la grande bourgeoisie. Il en résulte des heurts violents et de graves dangers, auxquels notre adolescent succomberait, s'il ne s'en ouvrait pas un jour à son père qui deviendra son camarade et son ami. On voit ici l'importance de ce grand thème « père et fils » qui joua un si grand rôle dans la littérature allemande d'il y a une trentaine d'année. Il convient de féliciter la maison Albin Michel de nous avoir donné une bonne traduction de ce bon roman contemporain et d'attirer ainsi l'attention du public sur un écrivain trop peu connu. Nous reviendrons sur Max René Hesse, quand nous aurons l'ensemble de « Dietrich Kattenburg ».

Nichts in Sight, par **Jens Rehn** (Luchterhand, Berlin — Frohnau et Neuwied am Rhein, 1954, 141 p. relié 7,80 DM). R i e n e n v u e trad. de Lou Bruder (Grasset, 1958, 239 p. 780 Frs.). Voici un écrivain jeune, né en 1919, et de cet écrivain un livre prometteur. Il ne s'y passe rien, certes, rien, si ce n'est que, l'un après l'autre, un aviateur américain et un marin allemand rescapés d'un combat aéronaval, attendent la mort dans un radeau pneumatique qui dérive quelque part au milieu de l'Atlantique-Sud entre une mer d'huile et un ciel de feu. Cela suffit à Jens Rehn — de son vrai nom Otto Luther — pour évoquer toute l'aventure humaine, dont cette double et lente agonie est le symbole. Avec une habileté très consciente il fait alterner les événements de ce misérable présent et les souvenirs d'un passé qui était riche de promesses, les pages les plus réalistes et parfois les plus techniques sur les souffrances des deux hommes et des pages d'une poésie cosmique, dans lesquelles l'humble canot humain participe à la grandeur des éléments terrestres et surtout, comme il se doit, à celle de l'eau et du feu. La traduction (et l'introduction) de Lou Bruder nous paraît révéler une collaboration heureuse avec l'écrivain; elle est fort intéressante et « rend » bien le texte; sur certains points de détail on serait tenté de l'améliorer pour la rendre plus exacte, mais ce serait peut-être la gâter.

Histoire du pain depuis 6.000 ans, par **H. E. Jacob,** trad. de Madeleine Gabelle (Ed. du Seuil, 1958, 398 p.). Nous avons signalé le livre si documenté de Jacob sur l'histoire du pain. Les éditions du Seuil, dont nous avons déjà dit qu'elles travaillaient en liaison avec l'éditeur Rowohlt pour sa collection de monographies, viennent d'en publier la traduction; elle fait suite à L'é p o p é e d u c a f é. Qu'on nous permette une suggestion! les illustrations ressortent mal sur le papier ordinaire de l'édition et ne valent pas celles de l'original allemand; ne serait-il pas possible de les grouper sur un cahier de papier glacé?

Die neue Rundschau (S. Fischer, Francfort, le nº 3, 50 DM). Toujours

aussi préoccupée des valeurs essentielles, la « Neue Rundschau » réunit dans son troisième cahier de 1957 diverses contributions sur des domaines très divers : « Die Bienen und ihr Himmelskompass » (Karl Von Frisch) ; — « Der Weiler der Bienen » (Valery Larbaud) ; — « Das Pferd » (Tibor Dery) ; — « Eng sind die Schiffe » (Saint-John Perse) ; — « Baudelaire und seine Zeit » (Christoph Schwerin) ; — « Gespenster und Wirklichkeiten » (Ivan Nagel) ; — « Nashörner » (Eugene Ionesco) ; — « Wer erzählt den Roman? » (Wolfgang Kayser) ; — « Gedichte » (Hilde Domin) ; — « Das Geld als Problem des Menschen » (Otto Veit) ; — « Rede bei der Verleihung der Gœthe-Plakette » (Benno Reifenberg) ; — « Reisè an das andere Ufer » (Richard Seewald).

Deutsche Vierteljahrsschrift (Metzler, Stuttgart, le nº 13 DM.). Un retard dans la livraison des numéros antérieurs nous a empêché de signaler plus tôt les forts intéressants numéros de cette revue, qui est essentielle pour l'étude de la littérature et pour l'histoire des idées.

Le premier cahier de 1957 est pour moitié consacré à Gœthe sur lequel il contient trois contributions dues à Kurt May : « Wilhelm Meisters Lehrjahre », « ein Bildungsroman? » — Robert Mühlher : « Der Lebensquell. » « Bildsymbole in Gœthes « F a u s t » ; — John Hennig : « Gœthes Irlandkunde ». L'autre moitié, plus diverse, réunit des articles de : Maria Bindschedler : « Die Dichtung König Artus und seine Ritter » ; — Siegfried Sudhof : « Der späte Brentano » (Eine Richtigstellung) ; — Wolfgang F. Michael : « Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht. » Walther Rehm : « Kreuzzüge des Philologen ».

Le deuxième cahier de 1957 nous permet d'aborder trois domaines très différents : la littérature contemporaine avec deux études magistrales de R. Brinkmann : « Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch ; — Kurt Mautz : « Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik » ; — la musique à laquelle s'attache Andréas Liess dans son article : « Musikgeschichte und Wirklichkeit, » et enfin le Moyen-Age, sur lequel nous avons deux contributions de Werner Schröder : « Zur Chronologie der drei grossen mittelhochdeutschen Epiker » ; — Hans Fischer : « Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters.

Euphorion (Winter, Heidelberg, le nº 10 DM). Au sommaire du premier cahier du 52ᵉ tome : Wolfgang Mohr : « Parzival und Gawan » ; — Gerhard Kaiser : « Franz Kafkas « P r o z e s s ». Versuch einer Interpretation » ; — Kurt Wölfel : « Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Trakls.

En outre, comme toujours des comptes-rendus critiques importants sur les ouvrages de Peter Wapnewski : « Wolframs Parzival, Studien zur Religiosität und Form » (Herbert Kolb) ; — Carlo Grünanger : « Storia della letterature tedesca I : Il medioevo » (Horst Rüdiger).

Deutsche Rundschau (Baden-Baden, le nº2, 10 DM). Cette vivante revue nous donne un fort bon numéro d'avril 1958 avec : Max Beer : « Die Vereinten Nationen ohne Deutschland » ; — Harry Pross : « Die Bedeutung Polens für die Aussenpolitik im Atomzeitalter » ; — Théodor Pfizer : « Stilwandel in der Kommunalpolitik » ; — Hilde Göbel : « Unser täglich Brot » — Kasimir Edschmid : « Otto Bartning » ; — Henry Shelness : « Gedanken zu einer Ubersetzung » ; — Fritz Martini : « Sprache und Dichtung » ; — E. F. Podach : « Das verlorene Ideal » ; — Wilhelm Hausenstein : « Die Comédie Française » ; — Moritz Lederer : « Baumeister des deutschen Theaters ».

Frankfurter Hefte (Le nº 2, 30 DM). Très bon numéro de mars 1958, où nous trouvons : Eugen Kogon : « Atomwaffenfreie Zone in Mitteleuropa » ; — Martin Niemöller : « Wo steht die Kirche 1958? » ; — Wilhelm Ingensand : « Christentum und demokratischer Sozialismus ». — François Mauriac : « Der katholische Schriftsteller und die Welt » — « Gespräch mit einem der Grossen Alten » ; — Werner von Trott zu Solz : « In der Uniform des Feindes — Erneuerung aus Widerstand » ; — Eugen Lemberg : « Das Stiefkind Volksschule — Erziehung und Bildung (III) » ; — Karl W. Böttcher : « Unternehmer machen sich für die Schule verantwortlich » ; — Gerhard Knauss : « Brief aus Japan », — Egon Vietta : « Indischer Film » ;

— Julius Overhoff : « Die welt mit Dschingis-Chan (IV) ».

Studium Generale (Springer, Heidelberg, le nº 6, 60 DM). Combien de fois avons-nous souhaité que les spécialistes se réunissent pour étudier les diverses méthodes de recherche, les divers moyens d'aborder les problèmes de ce que l'on appela « Geisteswissenschaft » (Sciences de l'esprit). Si ce colloque un jour a lieu, il pourra prendre comme base de discussion le troisième cahier (1957) de « Studium Generale », qui lui fournira les contributions de : Kraft J. : « Das Rätsel der Geisteswissenschaft und seine Lösung »; — Verdenius W. J. : Verstehen und Existenz »; — Flitner W. : « Die Geiteswissenschaften und die pädagogische Aufgabe »; — Rothacker, E. : « Die Geisteswissenschaften bilden kein « System », — Meyer H. : « Das Nachleben von Spinoza. Ein geschichtsphilosophischer Uberblick »; — Danto A. C. « On History and Theoretical Science »; — Scholz H : « Die mathematische Logik und die Geisteswissenschaften »; — V. Fieant K. :« Gefühl und Affekt als Gegenstand psychologischer Forschung ».

Bertold Brecht, par Volker Klotz (Hermann Gentner, Darmstadt 1957, 140 p.). — On se hâte — un peu trop parfois, de publier des travaux sur Brecht; ils ne peuvent être que fragmentaires et provisoires. Le livre de Volker Klotz a le mérite de la simplicité et de l'honnêteté; il se présente comme un essai sur l'œuvre de Brecht et cet essai constitue une initiation valable.

Deutsche Vierteljahrsschrift (Metzler, Stuttgart, le numéro, 14 DM). — Au sommaire du nº 3 de 1957 Hans Rothfels : « Worte bei der Trauerfeier für Päul Kluckhohn »; — Karl Hauck : « Germanische Bilddenkmäler des früheren Mittelalters »; — Rudolf Haller : « Studie über den deutschen Blankvers »; — Manfred Windfuhr : « Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben »; — Fritz Wagner : « Zur politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts ».

Le nº 4 de 1957 est tout entier consacré à la musique et à la littérature contemporaine. Il comprend d'abord une très substantielle étude de Herman Meyer sur « Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung »; — ensuite deux contributions de Kaspar T. Locher : « Ueber Wahrheit und Wirklichkeit in Kellers Frühlyrik » et Hans Heinrich Eggebrecht : « Ueber Bachs geschichtlichen Ort » et enfin un important « Forschungsbericht » de Harry Bergholz sur « Weinheber-Schrifttum ».

Deutsche Rundschau (Baden-Baden, le nº 2, 10 DM). — L'histoire, la politique, la littérature se donnent comme d'habitude rendez-vous dans le nº 5 de cette vivante revue avec les contributions de Jürgen Pechel : « Wohin steuert Indonesien? »; — Hans Jaeger : « Mittlerer Osten in Bewegung »; — F. W. Barduhn : « Von Oxford nach Minsk »; — Alex Natan : « Hellenentum und deutsche Literatur »; — Moritz Lederer : « Baumeister des deutschen Theaters »; — Werner Bergengruen : « Grabrete für Reinhold Schneider »; — Gerhart Pohl : « Des Abgrunds Harfe »; — Reginald H. Phelps : « Dokumente aus der « Kampfzeit » der NSDAP - 1923 ».

Frankfurter Hefte (Francfort, le nº 2, 30 DM). — Les principaux articles du numéro d'avril 1958 sont de Hans Heckel : « Die deutsche Schule in Zahlen. Erziehung und Bildung » (IV); — Helmut Kentler : « Der Einfluss der Industriewelt auf die männliche Jugend »; — Werner von Trott zu Solz : « In der Uniform des Feindes » (II); — « Der Rückzug an den Ort der Entscheidung »; — Ruth Fischer : « Chronik der Entstalinisierung » (II); — « Die Renaissance der Partei in Sowjetrussland »; — H. G. Adler : « Die grosse Reise wird angetreten »; — Lucie Begov : « Erinnert euch! »; — Bastian Müller : « Wasser - Lebensader der Zivilisation ».

Studium Generale (Springer, Berlin, le numéro, 6,60 DM). — Le quatrième cahier de 1957 prolonge le précédent avec les études de J. von Kempski, « J., Die Logik der Geisteswissenschaften und die Ge-

schichte »; — Schmidt, F. « Die Empirie der Geschichtswissenschaft »; — Friese J., « Die Denkform von Kreislauf und Fortschritt und die Weltgeschichte »; — Meyer H., « Raumstruktur und Erkenntnisfragen »; — Rüfner V. : « Zur Geistesgeschichte des menschlichen Schöpfertums ».

Documents (Cologne, Worringestr. 11-13, le numéro 240 fr.). — C'est l'actualité politique qui fait l'intérêt du nº 2 de 1958. Deux écrivains allemands, Paul Schallueck et Rolf Schroers y répondent à Mauriac, qui avait exprimé les craintes que lui inspire une Allemagne réunifiée. En outre, on lira avec un très grand intérêt : « Le système fédéral de Bonn » (II) par Jean de Solages; — « Le catholicisme ouest-allemand » par Heinz Theo Risse; — « Y a-t-il deux Etats allemands? » par le professeur von Biberstein, Alexander Martin, Nikita Khrouchtchev; — « L'affaire du professeur Vieweg » par Guy Roustang; — « Programme agraire en période de construction du socialisme », par Kurt Vieweg »; — « Sakhiet, l'Algérie et la République fédérale », par A. Wiss-Verdier.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

A PROPOS DE L'EUROPE. — En guise de préface à Europe **(London, Thames and Hudson, 1957, 355 p., 50/), Raymond Mortimer, grand voyageur, critique aux perceptions fines et qui joint l'élégance du style à l'information, a écrit un essai profitable.**

Qu'est-ce que l'Europe? Quels sont les caractères communs de ses habitants? Ils ne vivent pas tous en Europe : les Français nés en Algérie peuvent être rangés parmi eux. Les limites physiques ou politiques du continent ne coïncident pas toujours avec la qualité d'européen : les gens d'Istamboul ne le sont pas, alors que l'est leur cité. Il y a des non-Européens qui habitent notre continent depuis des siècles, et des Européens qui n'y sont jamais allés.

Le « petit cap du continent asiatique », nommé arbitrairement il y a plus de deux millénaires par des Grecs ignorants, est le siège d'une civilisation cohérente qui s'est répandue au-dehors. Cette civilisation s'est développée longtemps après que fut constituée l'Europe géographique. Pour des causes historiques, elle revêt ici et là des formes différentes. Il ne faut pas la confondre avec l'industrialisme ou l'humanisme, sous peine de l'assimiler à la civilisation occidentale dont R. Mortimer soutient qu'elle fait partie tout en en restant distincte. L'histoire est encore ici la cause principale de cette distinction. Le passé ne recouvre pas les mêmes réalités pour les Européens et pour les autres occidentaux. Une longue évolution a développé en Europe un sens passionné des identités nationales. Le nationalisme est une idée « profondément européenne ».

Et voici que le voyageur relaie l'amateur d'ethnologie. Ayant acquis le sens du relatif, il se méfie des généralisations sur aucun pays. Il a

demandé à chacun surtout ce qu'il y trouvait d'agréable; compensant par exemple, sagement, l'inhospitalité par une belle architecture.

Le problème le plus difficile qu'il ait rencontré presque partout est posé par le langage. Qu'il est irritant, en Yougoslavie, en Finlande ou en Turquie, de ne pas même connaître l'équivalent de SORTIE ou de MESSIEURS! Il y a un moyen parfois de se débrouiller. Les mots grecs « trapèze ethnique », au front de certains monuments, se traduisent aisément par « Banque nationale » si l'on se rappelle son Nouveau testament grec. Voilà qui est simple.

Mieux vaut, aussi, connaître quelques traits des civilités nationales. Savoir dire « Excusez-moi » au Japon — et même un peu partout. Ne pas oublier en France le « Monsieur » ou le « Madame », si l'on est étranger; car, entre Français, Mortimer ne semble pas avoir remarqué que nous avons changé tout cela. Ne pas traiter un porteur italien de *stupido* qui, paraît-il, fait allusion à une naissance illégitime. Je l'ignorais le jour où, lisant sur un mur qu'un certain Mario était de ces faux stupides, j'en avais conclu que ce peuple avait l'injure académique et l'esprit peu mordant.

Ne pas oublier les maîtres-mots pour servir en toute occasion. Le « Goddam » de Figaro est évidemment à réviser, pour l'anglais. Et pour le français? Un de mes amis, à qui une vieille institutrice américaine demandait ce passe-partout de secours, lui suggéra sans guère de réflexion : « C'est un plaisir! » — par où l'on peut assurément se concilier beaucoup d'interlocuteurs, ou au contraire. Idée à creuser par quelque vaudevilliste.

Si l'on se tourne vers l'art, Mortimer observe non sans raison que l'on cherche fort loin de chez soi un exotisme primitif, stimulant à coup sûr, mais dont les produits ne valent pas ceux du grand art d'Europe.

On en dirait autant des paysages. Mêlés à l'histoire, l'homme les a transformés au cours des temps. Le peuplier de Lombardie, si français, aurait été acclimaté chez nous par Napoléon. Quelle diversité dans ce domaine! L'Ecosse a les Highlands, l'Irlande sa côte occidentale, l'Angleterre ses régions de coteaux, son littoral sud-ouest, son pays des Lacs. Pas de pareilles en Europe aux îles et aux montagnes de Grèce, paraît-il. Si le manque de cours d'eau défavorise la même Grèce, l'Angleterre (excessif et injuste), l'Espagne et l'Italie, nous avons l'Yonne, la Dordogne, le Lot. Mortimer ne dit rien de nos fromages, peut-être parce que ce parfum de nos paysages va tellement de soi.

Il aime les lignes mesurées, dépouillées, de la Campagne romaine ou des collines toscanes. « Le paysage classique de l'Europe est italien. » C'est lui qui inspire les peintres des autres pays. Mortimer

saurait goûter la Brie ou la Beauce, dont il ne dit rien. Mais il exulte aussi au souvenir du marais poitevin, des fiords norvégiens ou dalmates, des Alpes, et, par contraste, des horizons hollandais aux prismes de ciels vaporeux et brouillés. En somme il ne repousse rien de la fête infiniment variée que lui a prodiguée la nature d'Europe. Il célèbre avec autant d'ivresse la diversité des architectures qui fleurissent notre petit vieux monde, les styles qui chantent l'innombrable vie de notre civilisation.

Cet hymne à la gloire de l'Europe est suivi de ce qui fait la plus grande part du livre. 292 photos, en pleine grande page, de sites urbains et naturels dont on ne tentera pas de commencer à décrire, tant elles sont étourdissantes, les beautés inépuisablement dissemblables. Il y en a neuf en couleurs. L'épreuve est souvent funeste aux tableaux, fixés inaltérablement dans leurs tons qu'elle risque de dénaturer. S'il s'agit de paysages — nature, villes, monuments — elle est moins tenue par les originaux. Elle les reconstitue superbement. Elle crée, sans infidélité, des visions nouvelles. Toute cette illustration est parfaite de goût et d'exécution, et prise des angles les plus imprévus, les plus ingénieux, par le maître photographe M. Hürlimann. Elle est commentée, image par image, dans plus de trente pages de notes bien informées.

Ce qu'ont fait pour l'Europe Mortimer et Hürlimann, on le retrouve limité à l'Espagne dans Portrait of Spain, de A. Dietrich et B. Boger (London, Oliver and Boyd, 1958, 158 p., 45/). Ils méritent à peu de chose près les mêmes éloges. Le travail est conçu davantage à l'intention du touriste et du photographe. Une part assez grande est faite dans l'illustration aux types d'habitants — notamment de belles habitantes. Même effort de représentation variée et complète dans les 66 planches, 32 en couleurs et 34 monochromes. Dietrich, dans une longue introduction, décrit les régions et résume l'histoire du pays. Boger explique les problèmes posés à l'illustrateur par les méthodes qu'il a suivies; il commente chaque figure sur la page en regard. En fin de volume, des suggestions pratiques aiguiseront notre impatience de nous élancer vers ce pays si beau et des moins inaccessibles économiquement. Reste au Français à souhaiter que des conditions favorables lui permettent de transformer bientôt en réalité le rêve de Tantale que lui proposent les deux compagnons.

Jacques Vallette.

The Listener, 8.5.58. — J.-M. Richards, architecte réputé, parle de l'exposition de Bruxelles. Il passe en revue les pavillons nationaux avec une sérénité qui n'épargne pas son propre pays. Dans le pavillon britannique, manque de proportions et de dignité, abus de traditionalisme solennel et déviation dans le sens d'une foire commerciale; une excep-

tion réussie : la partie scientifique. Le pavillon russe est trop colossal, le suisse bien conçu mais trop froid. Le pavillon français est manqué : absurdité tragique, dans l'exécution, d'une conception qui méritait mieux. Les éloges vont à l'Allemagne (équilibre de l'ensemble et soin du détail, beauté et caractère pratique); à la Hollande, à la Norvège, à la Finlande (réussites peu coûteuses de l'imagination), au Japon, à l'Amérique (modestie du thème, exposition d'art moderne de premier ordre). Une exposition internationale est en général une serre chaude d'innovations architecturales: Bruxelles non. Peut-être l'insistance qu'y prend l'exploitation de certains clichés, comme l'édifice en forme de boîte de verre, aidera-t-elle à les démoder.

French Studies, April 59. — L'article de Sainte-Beuve sur les Gladiateurs en littérature. Thibaudet et les générations littéraires. Solitude de R. Crevel. La première du Siegfried de Giraudoux.

Bulletin culturel du British Council, mai 58. — Maîtres de ballet anglais à l'étranger. Glyndebourne. Le théâtre de J. Osborne. Hamlet à l'Old Vic. La France et Shakespeare. Puissance du verbe. H. W. Fowler, lexicographe et grammairien.

The Kenyon Review, Spring 58. — Une nouvelle. Poèmes. Note sur Orgueil et préjugé. Sur Tom Jones. Le chaos et les femmes chez Dostoïevsky. Tragédie et vision tragique. Chroniques théâtrales et littéraires.

The Hudson Review, Spring 58. — Une nouvelle de S. Bellow. Poèmes; entre autres, traductions de R. Char. Métilde, leçon de logique. Sur Caleb Williams. La littérature récente en Russie. Ballet. Opéra. Théâtre. Cinéma.

Wild Flowers in Colour, by **J. Hutchinson** (Penguin, 1958, 255 p., 17/6). — Il y a dans les îles britanniques environ dix-huit cents espèces de plantes à fleurs, subdivisées en genres et en familles. Ce livre les présente en deux parties. En premier lieu 128 p. de figures fort joliment colorées par E. Hahnewald. Puis une description qui suit la numérotation de ces pages et de ces échantillons. En appendice : 2 p. de figures au trait des types d'inflorescence, de nervation, de feuilles; un glossaire, une bibliographie succincte, trois index (noms communs, noms botaniques, familles). Ce livre est charmant. On ne s'en sert pas comme d'une flore, pour déterminer. On y accrochera ses souvenirs en le feuilletant et en se reportant des figures aux noms, ou réciproquement.

Jean Giraudoux, the Making of a Dramatist, by **D. Inskip** (Oxford Univ. Press, 1958, 208 p., 18/). — Il n'est guère question dans ce livre de Giraudoux romancier et critique. Si les étapes de sa biographie y figurent, c'est pour aider la description et l'examen — enthousiaste — de son œuvre dramatique, avec des discussions générales sur la composition des pièces de théâtre et les raisons de leur succès. Il est intéressant, utile; et original en ce qu'il démontre, par les faits et par les états successifs des textes, quel grand bonheur ce fut que Giraudoux travaillât avec Jouvet. Leur collaboration est suivie en détail : à cet égard essentiel, il semble qu'il n'existe rien de plus complet. 8 portraits en pl. page de l'auteur et de ses interprètes. Trois appendices bibliographiques, et un pour montrer en quatre étapes la transformation d'un passage de Siegfried, du roman à la version de scène définitive. Ce livre intéressera les Français.

The King of Flesh and Blood, by **M. Shamir,** transl. by D. Patterson (London, East and West, 1958, 550 p., 22/6). — Traduit de l'hébreu. L'auteur, né en 1921, a obtenu pour ce roman historique le plus important prix littéraire d'Israël. C'est l'histoire d'Alexandre Yannaï (103-76 av. J.-C.), prêtre-roi vigoureux et tyrannique placé entre la Grèce, l'Egypte et Rome à la tête d'un peuple aux classes et aux intérêts variés. L'entreprise est vaste et bien dominée, le sujet peu commun, le cadre bien connu de l'auteur : autant de raisons de piquer notre curiosité.

Poetry To-day, by **G. Moore** (Ib., Brit. Council and Longmans, 1958,

3/6). — Etat présent de la poésie en Angleterre. On avait besoin de ce tableau d'ensemble. Il se publie là-bas beaucoup de vers depuis la guerre, et on ne s'y reconnaît pas toujours dans ce foisonnement. L'auteur procède par époques. Il ne se fait pas trop d'illusions sur la valeur de ses classements, qui rendent au moins compte des groupes officiellement constitués. Dans son exposé de 68 p., il limite le nombre de ceux dont il parle, et l'on peut discuter certaines absences. Mais il se rattrape dans la bibliographie par noms de poètes, où il n'y a guère d'omissions à regretter. Bonne lecture d'approche. 6 p. de portraits hors texte.

Six Proust Reconstructions, by **P. Hansford Johnson** (Ib., Macmillan, 1958, 304 p., 21/). — Séparément de 1948 à 1956, et ensemble en 1957, Miss Hansford Johnson a donné à la radio, avec l'aide de récitants, ces six dialogues proustiens. Entreprise originale et captivante. Ce sont des pastiches où l'on trouve au passage des fragments de la *Recherche*, Marcel servant à relier les parties successives des dialogues. Ce sont aussi des spéculations en marge du roman : Mme Verdurin recevant les nazis en 1941; Charlus et sa femme pendant la guerre de 70; Albertine faisant sa propre apologie; la raison de l'amitié de Bloch et de Saint-Loup; l'histoire du septuor de Vinteuil. Pour donner plus de vraisemblance à ces prolongements de l'œuvre de Proust, des appendices donnent la « petite phrase », la chanson *Pauvre fou* et celle du *Biniou*, qui serait de Guérin et Durand, non de Botrel comme on l'aurait cru. L'auteur met Proust très haut dans la littérature, mais sans idolâtrie pour l'homme dont la présentation donne lieu à une subtile critique.

Voss, by **P. White** (Ib., Eyre and Spottiswode, 1958, 478 p., 16/). — Il est grand temps de parler ici de P. White, dont ce dernier roman a remporté un succès solide. On a évoqué Tolstoï à son occasion. Il y a du vrai, au moins pour l'échelle et pour le sens de la vie. C'est l'histoire d'un essai de traversée de l'Australie en 1845, aux épisodes mouvementés et saisissants — entre autres un désert sans eau, ou le refuge dans une caverne où l'on attend que s'arrêtent des pluies torrentielles interminables — et qui finit tragiquement. Le plus important est la description de deux caractères qui tranchent sur une humanité coloniale assez platement bourgeoise. Voss, l'Allemand qui dirige l'expédition et dont l'orgueil est la passion maîtresse, a des déterminations presque mystiques. Laura, la jeune fille solitaire, aussi entière et pure que lui, orgueil en moins, entretient pour lui de loin un attachement d'espèce rare. Le pays fournit un cadre approprié à ces psychologies étranges et âpres. White s'exprime avec une recherche qui ne sort presque jamais de la distinction. Il a le style métaphorique, animiste et ironique, et des points de vue peu familiers. Il apporte beaucoup à la réflexion et renouvellera nos façons de voir le monde et l'homme.

Selected Poems, by **H. D.** (Ib., A. Deutsch, 1957, 128 p.). — Le mouvement poétique appelé imagisme fleurit avant et pendant la première guerre mondiale. Il réunit, autour de Pound puis d'Amy Lowell, un groupe dont on convient généralement que Hilda Doolittle (qui signait de ses initiales) est la représentante la plus fidèle et la plus caractéristique. Les manifestes imagistes réclamaient entre autres un vocabulaire précis, l'absence d'ornements inutiles, des rythmes nouveaux (y compris le vers libre) pour exprimer des états d'esprit nouveaux; enfin une poésie dure, claire, concentrée. H. D. a servi ce programme avec une distinction soutenue. Il est beau de voir comme ses vers résistent à l'épreuve du temps. Ils expriment, dans leur brièveté, la pulpe du monde. Formellement réussis, ils savent aussi émouvoir; notamment dans leurs réactions à la dernière guerre; ou dans l'épitaphe qui clôt le volume et le commente.

The Present Age from 1920, by **D. Daiches** (Ib., Cresset Press, 1958, 386 p., 21/). — On se sert couramment des cinq volumes « Introductions to English Literature » publiés avant la guerre. Le dernier, de E. Muir, n'était plus à jour. On

ne sait pourquoi l'a récrit non son auteur, mais le Dr. Daiches. On ne s'en plaindra pas, car Daiches est parfaitement qualifié, et l'on a souvent fait son éloge ici. Rappelons le plan du livre, conforme aux habitudes suivies dans les autres. Cinq chapitres où est passée en revue, par genres, la production depuis 1914 (167 p.). Puis une bibliographie, par genres également, subdivisée comme la première partie en époques et tendances à l'intérieur de chacun. La liste des auteurs est chronologique et chaque nom suivi, ou non, d'un jugement condensé qui aide à s'y retrouver rapidement. Il est curieux de comparer les listes des deux éditions. Certaines omissions étonnent. Une au moins s'explique sans doute parce que le livre a été écrit trop tôt pour l'éviter. Tout cela intéresse et stimule. On lira peut-être avec le plus d'intérêt l'introduction où Daiches parle des conditions actuelles de la production littéraire.

Guide to Western Architecture, by **J. Gloag** (Ib., Allen and Unwin, 1958, 457 p., 63/). — Pour rappeler l'histoire et le caractère de l'architecture occidentale du VIe siècle à nos jours. On comprend qu'il ne s'agisse pas de tout dire, mais de dégager de grands traits. C'est là-dessus qu'on jugera le livre, et qu'on le trouvera utile. Pas question, p. ex., de savoir où est née l'ogive. L'auteur préfère enseigner à reconnaître les styles et à distinguer d'une initiation sans vie la beauté d'un original; à déceler l'histoire et la vie dans les monuments. D'où, en plus de l'information, des pages fort personnelles sur l'architecture expression d'une époque critiquée à travers elle — tel temple du proche-Orient, Byzance à son déclin. Gloag montre avec justesse la différence du grec au romain, du gothique au victorien, encore qu'en ce domaine la perfection ne soit pas « chose » trop « celée », comme disait Moréas. Très sévère pour le XIXe siècle, Gloag aide à comprendre l'orientation de l'archiecture moderne. Il se lit avec plaisir parce qu'il s'est mis dans son livre, et l'a d'ailleurs rehaussé de 279 figures au trait dans le texte, souvent charmantes en soi, et de 33 p. de photos hors texte.

Teaching Poetry, by **J. Reeves** (Ib., Heinemann, 1958, 120 p., 10/6). — James Reeves, poète, anthologiste, propagandiste de la poésie à la radio, a commencé par enseigner. Il ne croit pas qu'il faille décourager les arts. Son tempérament et son expérience lui ont appris qu'on peut enseigner la poésie dans les écoles, y intéresser les élèves, les encourager à s'y essayer, pourvu qu'on s'y prenne bien. Sur le choix des textes et des méthodes, selon qu'on s'adresse à des élèves de cinq à quinze ans répartis en quatre groupes d'âges, il offre quantité de suggestions vivifiantes. La discussion, toujours précise et concrète, se rapporte à de nombreux exemples tirés de sources variées et souvent imprévues.

Collected Poems and Epigrams, by **G. R. Hamilton** (Ib., Id., 1958, 356 p,. 21/). — Sir G. Hamilton, dont le Mercure a parlé plusieurs fois avec éloge, explique au début de ce volume les raisons qu'il a de publier cette année une collection de ses poèmes, dont le premier recueil date de 1918. Ses nombreux admirateurs seront heureux de cette décision, tout en regrettant qu'il n'y ait pas ici l'œuvre complète. Faute d'espace, et par sévérité envers soi-même, l'auteur en a retranché une bonne part. On aura plaisir à retrouver ici un écrivain de tradition classique, dont l'élégance et la force ne reposent pas sur la contorsion, dont l'humanité et la sagesse goethéenne émeuvent et élèvent, et dont l'esprit — témoin les presque cent dernières pages d'épigrammes — sait être mordant.

The Idiom of the People, by **J. Reeves** (Ib., Id., 1958, 256 p., 21/). — Si l'on est pressé, on ira tout droit au corps de ces cent quinze poèmes populaires dont la gaieté, la mélancolie, la gaillardise sont sincères, les thèmes souvent convenus, le rythme ferme dans un style de romance ou de ballade, les descriptions et les images maintes fois admirables de vérité simple et originale. Si l'on a le goût du texte authentique, on comparera les versions fréquemment multiples du même poème et on lira les notes et l'introduction d'un éditeur qui a fait

son travail admirablement. Il s'est fondé au siècle dernier en Angleterre une société de la chanson populaire dont un membre, Cecil Sharp, a recueilli sur le vif quantité de chants oralement transmis. La mode s'en mit. On en publia beaucoup. Comme les originaux étaient couramment d'une saine et naïve verdeur, on les expurgea, les châtra, les refit. Sharp lui-même, dont le recueil est le plus connu et le plus autorisé, dut céder aux exigences de l'époque. Reeves a repris ses manuscrits et restitué les originaux, non toujours avec certitude, pour des raisons qu'il explique, et souvent dans des versions différentes. Il est comique de comparer le texte du dauphin et celui du peuple en maintes chansons; p. ex. O No John. L'amateur de folklore sera, lui aussi, vivement intéressé par les remarques de Reeves, notamment sur certains symboles. Un seul regret : pour la musique, il faut se reporter à Sharp. On ne saurait tout avoir dans un volume de dimensions raisonnables.

Cosimo Tura, by **E. Ruhmer** (Ib., Phaidon, 1958, 188 p., 63/). — On a beaucoup travaillé récemment sur les peintres de l'école ferraraise du XVe siècle, dont les principaux sont Cossa, Tura, Ercole de Roberti. Beaucoup d'incertitudes subsistent quant aux attributions de paternité. Le présent volume concerne Tura (1430-1495). Il existe sur lui beaucoup de travaux épars, mais aucune description générale comme celle-ci. Le premier soin du critique a été d'établir une chronologie aussi exacte que possible de son œuvre. Au départ, peu de dates certaines. Ruhmer a dressé un catalogue des œuvres conservées et de celles des autres dont l'existence est attestée par des documents solides. L'ordre chronologique adopté, s'il est conjectural, a paru le plus naturel et le plus logique. Au total, l'œuvre admise jusqu'ici a subi des amputations et bénéficié d'additions. Les premières pour les tableaux qui ne paraissaient pas s'insérer dans l'évolution du peintre, les secondes suggérées par la méthode chronologique, p. ex. les fresques du palais Schifanoia. L'éditeur a aussi regroupé les parties éparses de tableaux composites dispersés. Quoiqu'on pense de ses découvertes, il a fait un beau travail : son introduction, son catalogue raisonné, ses notes relatives aux planches, sont rédigés avec le sérieux habituel aux publications Phaidon. Il aidera à faire connaître mieux un grand maître attardé que le public ne fréquente pas assez. L'illustration comprend 118 photos, en grande partie nouvelles, en noir et en couleurs, dont la qualité s'impose.

Art and Reality, by **J. Cary** (Cambridge Univ. Press, 1958, 184 p., 18/6). — Cary et les « Clark Lectures » de Trinity, Cambridge, doivent être familiers aux habitués de ces colonnes. Cary avait été chargé d'une des dernières séries des conférences Clark, mais n'avait pu les lire, étant déjà malade. Il a pu les préparer en volume avant sa mort. Elles ont l'allure d'une conversation dont le plan n'apparaît pas tout d'abord, et dont le fil ne devient distinct qu'à la longue. L'auteur se propose d'examiner les rapports de l'artiste avec le monde tel qu'il lui apparaît, et tel qu'il le restitua dans son œuvre. Partant de Croce, qui assimile l'art à l'intuition et l'intuition à l'expression, Cary ne peut le suivre aussi loin. Qui dit intuition, en effet, exclut la notion de concept; qui dit expression sous-entend un élément conceptuel. L'artiste est le champ d'une antinomie entre ces deux étapes de la création, entre lesquelles il lui faut trouver un pont. Ce sera le symbole, et un symbole toujours à renouveler par une vision personnelle, car les vieux symboles meurent. Intuition et communication, concept et expérience, l'œuvre durable ne s'achève que par la dimension morale. Ainsi Cary se range entre autres à la suite de Flaubert. Le grand intérêt de son livre tient à ce qu'il puise dans son expérience d'artiste appliquée non seulement à la littérature, mais aux arts plastiques. Il emploie ses mots-clefs dans des sens larges plutôt que vagues. Il nourrit et provoque sans cesse la réflexion. Il remue et contribue à ordonner; sans doute confirmera-t-il aussi des positions adverses. Il retouche et modifie. On n'est pas le même avant qu'après.

The Sicilian Vespers, by **S. Run-**

ciman (Id., 1958, 370 p., 27/6). — Les Vêpres siciliennes de mars 1282, un simple fait-divers? On ne le croira pas après avoir lu ce livre d'un des premiers historiens anglais d'aujourd'hui. La Sicile fut à ce moment la plaque tournante de l'Occident, et l'événement devait déterminer le cours de l'histoire. Il s'agit en réalité de l'histoire du bassin de la Méditerranée à la fin du XIIIe siècle. Champ clos où s'affrontaient des dynasties, des religions, des civilisations, l'Empire, la Papauté; à première vue c'est une mêlée des plus confuses. L'auteur en isole les forces, y projette la clarté sans rien simplifier, renoue avec une grande tradition de l'histoire en Angleterre par son art de la fresque et du portrait, passionne le lecteur actuel en lui montrant des hommes vivants agités par des passions et des problèmes qui même aujourd'hui ne sont pas épuisés.

Drama of the Group, A Study of Unanimism in the Plays of Jules Romains, by P. J. Norrish (Id., 1958, 183 p., 25/). — Beaucoup de travailleurs anglais, on a pu s'en rendre compte par des revues de livres récentes, consacrent à notre littérature une attention éclairée et consciencieuse. Cette étude de l'unanimisme dans le théâtre de Romains s'ajoute dignement à la série. Il s'agit d'une analyse objective et d'une interprétation de l'unanimisme théorie de la vie collective présentée sous forme littéraire, de préférence à un jugement de valeur, bien que l'auteur ne cache pas son admiration de Romains auteur dramatique. Dans la première partie, qui retiendra particulièrement la curiosité, il parle des précurseurs du mouvement unanimiste plutôt — il y insiste, puisque Romains s'en est expliqué — que de ses sources. Il y a beau jeu : on peut voir de l'unanimisme avant la lettre dans tant d'œuvres littéraires du siècle dernier! Barrès lui-même à l'occasion. Le reste est un examen chronologique des pièces de Romains, où il paraît légitime de discerner un développement que Norris définit avec netteté.

English Satire, by J. Sutherland (Id., 1958, 180 p., 18/6). — Encore des « Clark Lectures », celles de 1956. Le prof. Sutherland définit pour commencer la satire par opposition à la comédie et les mobiles du satiriste, qu'il rétablit dans sa dignité d'artiste que lui refusait volontiers l'époque victorienne. Puis il en expose les formes en Angleterre : les primitives et les populaires; en vers, en prose, dans le roman et à la scène. L'ordre est historique dans chaque genre. Pas question d'écrire une histoire complète. On se concentre sur les grands représentants, on en salue en passant d'autres chez qui la satire est moins centrale. On peut regretter qu'à certains moments il n'y ait qu'une énumération; par exemple au XVIIIe siècle, où la perspective semble parfois un peu écrasée. Mais où s'arrêterait-on? La satire est partout. En revanche, sur les points de résistance, la critique est ferme et judicieuse — sur Dryden, Swift, Pope, les deux Butler, Shaw, Orwell dont les excellences et les limites sont particulièrement bien tracées. L'étranger, en particulier, aura profit à lire ce livre qui, en plus de sa valeur de tableau, montre en quoi la satire anglaise est indigène.

Letters to Vernon Watkins, by D. Thomas (N. Y., New Directions, 1957, 145 p., 3 dollars). — Ce livre est précieux à plusieurs égards. Il contient les lettres de Dylan Thomas à Watkins, d'avril 1936 à décembre 1952. C'est grand dommage que les réponses de Watkins soient perdues. On y voit naître et vivre leur grande amitié, et refléter une forte part de leur biographie à tous deux. Thomas, impressionnable, anarchique, maître des mots, bouillonne ici comme dans tout ce qu'il écrivait, enivre, séduit et amuse. Tous les détails et tous les incidents de la vie prennent chez lui un relief extraordinaire. Vie de bohême, souvent d'extrême pauvreté, où paraît tout ce qu'il devait à son ami. Non seulement dans le domaine matériel. Watkins était pour lui une conscience littéraire plus que critique : active et suggestive de solutions. Aussi ces lettres sont-elles un document indispensable sur la création artistique chez Thomas et sur la genèse de ses poèmes. L'introduction de Watkins, et ses commentaires en cours de volume, sont d'un charme

et d'une autorité exceptionnels. Pour qui connaît au moins l'un d'entre ces amis, ils sont émouvants dans leur simplicité.

An Anthology of French Poetry from Nerval to Valéry in English Translation, ed. by **A. Flores** (Ib., Doubleday, 1958, 474 p., 1 doll. 45). — Compact et assez éblouissant bouquet de poèmes français modernes et contemporains, traduits par un groupe d'écrivains connaisseurs. On est ému et fier de cet hommage, ou plutôt de cette preuve d'amour éclairé. Une seule objection : les traductions à part des originaux, qu'on eût souhaité voir en regard. Nerval, Baudelaire, Corbière, Verlaine, Raimbaud, Mallarmé, Laforgue, Apollinaire, Valéry sont représentés à profusion et traités avec compréhension et respect dans l'intention, avec succès dans la forme. Evidemment les partis choisis par les interprètes sont variés. Toutes ces versions se lisent comme de nouveaux originaux. Les réussites du point de vue de la traduction se mesurent surtout au sens et au rythme. Une des plus belles est celle de la Cloche fêlée, où Watkins adhère au français avec aisance et presque sans y ajouter un mot. Belles leçons à méditer par les amateurs de poésie dans nos deux langues.

Livres reçus. — Fenêtre sur jardin, par C. S. Forester, trad. Beerblock (Paris, Gallimard, 1958, 271 p., 650 fr.). — **Parabole,** par W. Faulkner, trad. Raimbault (Ib., Id., 1958, 483 p., 1.450 fr.). L'original a fait ici l'objet d'une chronique. — **Le phoque et la jeune fille,** par R. Farre, trad. Cubzac (Paris, Michel, 1958, 233 p., 570 fr.). — **Le masque du lion,** par A. T. W. Simeons, trad. Regnault-Gatier (Ib., Id., 1958, 299 p., 690 fr.). — **L'invitation à l'escale,** par C. Mortimer, trad. Celli (Paris, Plon, 1958, 230 p., 720 fr.). — **Journal d'un écrivain,** par V. Woolf, trad. Beaumont (Monaco, Rocher, 1958, 587 p., 1.800 fr.). L'original a fait ici l'objet d'une chronique. — J. V.

BELGIQUE

Un livre vient de paraître, qui me semble constituer un excellent point de départ pour cette chronique. C'est un monumental ouvrage intitulé Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique. **Il est publié sous la direction de Gustave Charlier et de Joseph Hanse. Ces deux érudits ont groupé autour d'eux une équipe de critiques et d'historiens. Il a été fait appel à Gustave Cohen pour le théâtre au moyen âge, à Jean Frappier pour « La cour des Malines et Jean Lemaire de Belges », à Raymond Lebègue pour le théâtre de la Renaissance. Les autres chapitres ont été traités par des Belges, trop nombreux pour être cités ici.**

Cette histoire commence bien avant l'indépendance de la Belgique. Dès le XIIe siècle, bon nombre d'écrits français virent le jour dans des régions qui correspondent en gros aux provinces belges. Ces provinces ne constituaient pas un état. Elles ne furent pas souvent unies les unes aux autres au cours de l'histoire. Leur culture n'est pas autonome. Il ne saurait, par conséquent, être question d'une littérature, mais d'écrivains pour la plupart isolés et détachés de leur milieu. Trop souvent un centre commun, un public propre, un lieu de ren-

contre leur manquent. Ce n'est qu'à certains moments que des rapports les unissent et permettent des vues d'ensemble. On citerait, par exemple, l'âge des grands rhétoriqueurs, l'époque des ducs de Bourgogne; et il faudrait attendre la constitution d'un royaume indépendant et même la fin du XIXe siècle pour qu'on puisse parler d'une école ou d'un groupe. Tout au long de cette histoire les écrivains ont les yeux tournés vers la France, même lorsqu'ils sont vraiment originaux. Ils se rattachent à la littérature française, et c'est là qu'ils puisent leurs traditions. Tel est le sort naturel des pays de langue française hors de France. La présence, en Belgique, de la langue flamande, d'une part, et des dialectes wallons, de l'autre, pose un certain nombre de problèmes. L'intérêt d'un chapitre consacré à la langue française en Belgique, n'échappera pas. L'auteur de ce chapitre, Maurice Piron, y a fait preuve d'indépendance d'esprit et d'une information de premier ordre. On trouvera dans son exposé des données qui expliquent le caractère d'un grand nombre d'écrits et, peut-être, de certains traits communs aux lettres belges.

On aimerait, dans l'ensemble des œuvres, marquer des constantes qui ne relèvent pas seulement de la présence de plusieurs langues dans une région donnée. On aimerait noter des tendances communes, des filiations. Les conditions où naissent les œuvres semblent s'y opposer. L'absence de lien entre les écrivains et les fréquents appels aux modèles français de la veille ou du moment, donnent à cette histoire des lettres en Belgique l'aspect de fragments discontinus, tributaires de la littérature française. Il faut sans cesse les rattacher au tronc commun.

A l'époque contemporaine, la diversité est plus grande que jamais. Certains chapitres prennent fatalement l'allure de palmarès, auxquels des commentaires tentent de conférer un certain ordre. Il est bien malaisé dans ces conditions d'établir des reliefs et des perspectives. Le lecteur pourra le regretter, mais non en faire un grief aux divers auteurs. On a jadis tenté de découvrir dans la suite des temps, des caractères permanents, caractères raciques ou régionaux, que les écrivains originaires de Belgique devaient présenter. On s'est aperçu depuis que ces caractères étaient pour la plupart imaginaires, et il a fallu y renoncer. Peut-être de nouvelles analyses et de nouvelles recherches permettront-elles d'apercevoir de nouveaux traits communs. Dans le présent ouvrage, on s'est très sagement résigné à conserver aux faits leur aspect de dépendance aux grands mouvements de la pensée, de la sensibilité et de la vie des formes, tout en signalant, chaque fois qu'il y avait lieu, la présence de notes particulières.

Les curieux d'érudition rencontreront dans cet ouvrage des person-

nages, des documents ou des détails peu connus, voire insoupçonnés. Le public lettré se plaira à retrouver les écrivains célèbres et ce qui les entoure, des portraits, des autographes, des illustrations, qui les concernent. (Je pense à des écrivains comme Marnix de Sainte-Aldegonde, le prince de Ligne, Charles de Coster, Camille Lemonnier...) Il verra revivre le moment du renouveau déterminé par la Jeune Belgique, et Rodenbach, Georges Eekhoud, et les Symbolistes : Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Max Elskamp, etc. Ces écrivains belges, on s'en souvient, furent véritablement incorporés à la littérature française et eurent, à cause de leur originalité propre, une influence hors de leur pays. Certains d'entre eux jouèrent un rôle important.

Parmi nos contemporains, on retrouvera Jean de Boschère, Franz Hellens, Charles Plisnier, O.-J. Périer, Henri Michaux, des noms qui ont franchi les frontières, même lorsque les écrivains ne s'étaient pas fixés à Paris. On peut se demander ce que chacun d'eux doit à son terroir natal. Mais je doute fort que l'on découvre entre eux des points communs qui permettent de les distinguer à priori de leurs confrères français.

Peut-être éprouvera-t-on quelque étonnement à constater que pour ainsi dire toutes les écoles et toutes les tendances que la France a connues ces derniers temps trouvent des représentants authentiques, — et non, comme l'insinuent les mauvaises langues, seulement des imitateurs — en Belgique.

Les chapitres consacrés aux dernières périodes seront, me semble-t-il, ceux que l'on consultera le plus volontiers. Ils tentent de faire le panorama d'aujourd'hui. Ils sont l'œuvre de C. Burniaux, M. Thiry, R. Vivier, P. Remy et F. Desonay. Il convient de louer leur clairvoyance et leur impartialité. Peut-être le souci d'être complets les a-t-il embarrassés? peut-être leur reprochera-t-on malignement de ne pas avoir su choisir? Mais qu'on ne s'y trompe pas, malgré la multitude des noms, quelques figures ne manquent pas de relief et se détachent de l'ensemble.

Le tableau que l'ouvrage en question présente au lecteur, c'est le fond même sur lequel se détacheront les livres qui feront l'objet de mes prochaines chroniques. Comme le disait T. S. Eliot : « Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul; il faut le mettre, pour l'opposer ou le comparer, au milieu des morts. »

Robert Guiette.

ITALIE

L'EXEMPLE ITALIEN. — Il faut attacher le plus grand prix à l'ouvrage que Dominique Fernandez vient de publier sous le titre de *Le roman italien et la crise de la conscience moderne* (Grasset, édit.). C'est une analyse remarquablement approfondie de l'œuvre des deux écrivains qui dominent, et de très haut, l'épanouissement actuel des lettres italiennes : Alberto Moravia et Cesare Pavese, ainsi que des tendances qui se font jour chez d'autres auteurs, dans le cadre de ce que l'on a appelé le néo-réalisme, et, sinon sous l'influence, du moins à partir d'une interprétation marxiste, ce mot n'impliquant pas nécessairement l'adhésion ou la fidélité à un parti politique : Levi, Vittorini, Pratolini, puis Calvino, Cassola, Rigoni Stern, Natalia Ginzburg.

Ce qui apparente largement ces prosateurs, c'est leur prise de position commune devant un monde dont les anciens schèmes sont répudiés et leur volonté de reconstruire l'homme à travers une expérience littéraire nouvelle, non plus soumise à des règles classiques, mais entièrement engagée dans une adhésion à l'une ou l'autre interprétation de la réalité. A ces écrivains, on peut reconnaître, au départ, le même propos : un besoin de démystification, qui comporte une sincérité poussée à l'extrême, un acharnement quasi protestant dans l'analyse, excluant tous les à peu près, et la réflexion tenace sur toutes les nouvelles clefs intellectuelles fournies par la culture européenne et américaine au cours des cinquante dernières années.

Quant à l'option marxiste, répétons-le, elle ne traduit pas un choix politique, mais un choix social et moral. Trois méthodes de *Weltanschauung* s'offrant à l'intellectuel italien, — la pensée marxiste, la pensée libérale, la pensée catholique, — ils récusent les deux dernières, le libéralisme à cause de son inconsistance et de sa compromission avec un esprit bourgeois qui, en Italie, ne correspond pas à l'état du pays, le catholicisme à cause de sa misère mentale qui est, dans la Péninsule, insondable. Dominique Fernandez a parfaitement raison d'insister sur cette misère, en la comparant à la grandeur indéniable de certains courants de la pensée catholique française (Bernanos, *Esprit*, Gilson) ; de même qu'il met fort pertinemment en balance la richesse intellectuelle (du moins jusqu'à une date récente) du parti communiste italien et l'infécondité totale, du point de vue de la pensée, du parti communiste français.

Ce lien général une fois établi entre les écrivains qu'il étudie, Dominique Fernandez entreprend l'étude de leur diversité, et d'abord de l'opposition fondamentale entre les deux « grands », Moravia et Pavese.

Pour le premier, la re-création d'une réalité racontée en fonction du rapport sexuel, élément moteur de cette réalité, et considérée comme un sujet à explorer concrètement, sans le principe d'abstraction et de quintessence transmis par les poètes Michaux ou Ponge à nos nouveaux romanciers Robbe-Grillet ou Butor. Il s'agit de ce réalisme qu'il y a trente ans, au temps des débuts de Moravia, on définissait *grosso modo* comme « magique », pour exprimer sa sur-réalité (et le jeune Moravia avait adhéré au « novecentisme » de Massimo Bontempelli) : Fernandez en illustre l'originalité, mais il en trace également les limites, lesquelles se résument en l'absence d'un substrat métaphysique et en sa simple valeur d'étude minutieuse d'un phénomène. Ce qui ne comporte nullement une appréciation négative, car l'œuvre de Moravia est trop riche et explosif pour que l'on en conteste la valeur : mais sous-entend sans doute le vœu que cette œuvre, en se développant, permette à l'écrivain d'approfondir ses racines.

Sur Pavese, de qui le destin est accompli, l'essai de Fernandez est peut-être encore plus exhaustif : il se base sur une confrontation entre l'œuvre et le journal, dont Michel Arnaud vient de donner une traduction parfaite, sous le titre de *Le métier de vivre* (Gallimard, édit.). Dans cet itinéraire mental dramatique, éclatant par son honnêteté et son acharnement, et qui a de fortes chances de rester comme l'un des livres-clefs de la conscience moderne, Fernandez trouve les points de repère de l'expérience de Pavese, muré dans sa solitude quasi léopardienne, contrairement à Moravia le social : de Pavese qui, lui, s'attaque à une quête de l'univers dans un mouvement nettement métaphysique. Sa volonté délibérée, à trente ans, de tenter la conquête du monde extérieur par le truchement, — filtre ou écran? — du mythe, se traduit littérairement par l'interprétation opiniâtre de thèmes existant depuis toujours chez lui : les collines et la ville, le retour à l'enfance, la contemplation menant à sa fin logique qui est l'anéantissement; elle explique, ainsi qu'on l'a écrit ici même, le suicide, aboutissement du « métier de vivre ». Ici non plus, nul palmarès, aucun jugement strictement esthétique; mais on a le sentiment que l'amitié de Dominique Fernandez va au « permissionnaire de l'absolu » qu'était Pavese.

Pour les autres écrivains, le propos de l'auteur est relativement plus simple. Leur enquête s'adresse à une Italie qui n'est pas l'habituelle (pour nous entendre, aussi bien l'Italie abstraite et superficielle que Fernandez reconnaît dans les livres d'Ignazio Silone, que celle à laquelle Fernandez ne s'intéresse pas, du moins ici, et qui occupe des écrivains « intemporels » comme Mario Soldati ou même Gadda), mais une Italie plus vraie, très différente, par exemple, de la France :

une Italie essentiellement populaire et misérable, où l'idée de l'homme peut être retrouvée dans son intégrité élémentaire. Rien de plus instructif que le parallèle établi par Dominique Fernandez entre ces écrivains et Gorki, le rappel de la polémique entre Vittorini et Togliatti sur le problème des rapports entre culture et politique, l'étude de certaines œuvres significatives, telles que Le Christ s'est arrêté à Eboli **de Carlo Levi,** Metello **de Pratolini,** Conversation en Sicile **et les autres livres de Vittorini.**

L'intérêt de cet essai est grand, non seulement par la valeur de ses analyses, mais encore par la fécondité que Fernandez y décèle en cette littérature en marche : « Malgré la différence des situations historiques, le roman italien peut servir d'exemple aux écrivains français : tandis que la conscience du progrès, du confort, de la libération matérielle enlève, semble-t-il, aux écrivains d'un pays, le sentiment de l'urgence de la création littéraire, la passion et le sérieux nécessaires à toute grande œuvre, en revanche la conscience des tâches à remplir, de la misère à refouler, de l'injustice à réparer, a sauvegardé, chez les Italiens, le sens de l'impératif artistique. Les livres qu'ils écrivent ne tendent pas à prouver l'intelligence ou le talent de leurs auteurs, ils sont écrits sous la pression d'une nécessité interne, qui est de l'ordre du tourment, de la souffrance... » Or, et il importe de le souligner, des livres comme ceux de Vittorini et de Carlo Levi, pour ne citer que ceux-là, ont acquis aussi une valeur exemplaire du point de vue strictement esthétique.

Nino Frank.

L'impossible Isabelle, par **P. Festa Campanile** (Plon, édit.). — Le portrait, haut en couleurs, d'une vieille dame aux desseins tenaces : et, à travers les épisodes essentiels de son existence, une description à la fois pittoresque et significative de la province italienne entre 1860 et nos jours, cette province étant, au sud, la Lucanie, terre deshéritée entre toutes. Socialisme, église, usages de jadis : l'auteur a le sens de la cocasserie. La traduction de Louis Bonalumi est efficace.

Les ragazzi, par **Pier Paolo Pasolini** (Buchet-Chastel, édit.). — Une analyse de cet excellent roman, on ne peut plus néo-réaliste, sur les enfants perdus de Rome, et qui est fort brillamment traduit par Claude Henry, a été donnée ici-même, lors de sa parution en Italie : c'est un des livres les plus savoureux produits par la nouvelle génération littéraire de la Péninsule.

Théâtre, tome VIII, par **Luigi Pirandello** (Gallimard, édit.). — Peu à peu, la traduction en français du théâtre complet du grand écrivain silicien s'achève : par les soins de Marie-Anne Commène, qui a succédé à Benjamin Crémieux, et qui s'efforce consciencieusement de retrouver la vivacité du dialogue de Pirandello. Les pièces que renferme cet avant-dernier volume, si l'on excepte l'ambitieux Lazare et Eve et Lyne, traduit par Benjamin Crémieux, n'ont pas le relief des Six personnages ou d'Henri IV.

Poeti e narratori triestini (Editions Circolo della Cultura, à Trieste). — Une anthologie d'écrivains de Trieste, composée par différents auteurs et présentée par Bruno Maier. Il s'agit d'auteurs vivants, ou qui du moins l'étaient lors de la composition du livre, lequel atteint son but, qui consiste à montrer la parenté spirituelle et l'originalité d'écrivains groupés autour de Saba, Stuparich et Quarantotti Gambini.

Avant et après, par **Alba de Cespedes** (Le Seuil, édit.). — Fort bien traduit par Juliette Bertrand, c'est le récit d'une vie en coupe, quelque peu conçu à la manière d'un film, avec des retours en arrière : la vie d'une femme seule, qui a voulu s'émanciper et vivre sa vie, à Rome (avec une parenthèse de guerre à Naples). La netteté et l'alacrité persuasive du récit confirment la maîtrise de l'écrivain féministe le plus populaire d'Italie.

Le soleil est aveugle, par **Curzio Malaparte** (Denoël, édit.). — Pour différentes raisons, il ne m'est pas possible de rendre compte des livres de cet écrivain. Je tiens toutefois à souligner la qualité de la traduction que signe George Piroué, traduction qui présentait de grandes difficultés, surmontées avec une allègre élégance.

Le pain s'appelle le pain, par **Ignazio Buttitta** (La Nef de Paris, édit.). — Traduits par M. Brandon Albini et Colomba Voronca, des poèmes éloquents de l'un des derniers *cantastorie* ou diseurs de poésie errants de la Sicile. Dans sa préface, Carlo Levi définit très pertinemment leur qualité lyrique et sociale : des trouvailles d'expression permettent d'établir une vague parenté entre ces poèmes et certains vers de Garcia Lorca.

Interpretazione di « Phèdre » (Editions Cappelli, à Lanciano) et **Incontri di Pascoli con la poesia francese** (Edit. Zanichelli, à Bologne) par Vittorio Lugli. — L'auteur est l'un des meilleurs connaisseurs des lettres françaises qui soient en Italie, et l'on sait qu'ils y abondent : mais Lugli, ainsi que Carlo Bo ou Tommaso Landolfi, fait preuve d'une information et d'une compétence que l'on pourrait lui envier ici. Du chef-d'œuvre de Racine, il donne une analyse exhaustive et minutieuse; et, à Pascoli et à sa poésie intimiste avant la lettre, il trouve des homologies françaises chez Verlaine ou les Parnassisens.

HISTOIRE

HISTOIRES ROMAINES (1). — Les quatre études d'histoire romaine que M. Jérôme Carcopino vient de réunir en un volume ont en commun un double caractère : un aspect sentimental ou familial, un aspect politique. Elles constituent des démonstrations très serrées, appuyées sur les textes, littéraires ou épigraphiques et des arguments ingénieux et subtils qui enveloppent le lecteur dans leur filet serré. Je ne puis que répéter ce que je dis chaque fois que je lis un livre nouveau de M. Jérôme Carcopino : il emporte l'adhésion irrésistible-

(1) Jérôme Carcopino, de l'Académie française, *Passion et politique chez les Césars*, 1 vol. in-16 illustré, 222 pages, 675 frs (Hachette). — Je profite de l'occasion pour citer, du même auteur, *les Promenades historiques aux pays de la dame de Vix*, 1 vol. in-16, 127 pages (L'Artisan du Livre, 1957) qui est un vivant commentaire de la découverte par M. René Jeffroy, en 1952-1953, d'une tombe gauloise du VIe siècle av. J.-C. dans la plaine de Vix, au pied du Mont Lassois, près de Châtillon-sur-Seine.

ment. Je n'ignore pas qu'il est un hardi novateur, et qu'il nage souvent à contre-courant. Quand je le vois discuter avec M. Piganiol et M. Léon Homo, qui comptent parmi les meilleurs spécialistes d'histoire romaine, je me garde bien, moi chétif, d'entrer dans le débat, inaccessible aux profanes.

M. Carcopino a coiffé ses quatre études d'une introduction, qui me paraît très importante, sous son aspect modeste. Il commence par s'excuser de la minutie extrême de ses démonstrations, de cet épluchage de textes, de ces restitutions, de ces rapprochements et recoupements qui lui permettent d'établir une date, une filiation. Devant tant d'attention aux moindres détails, il est possible, écrit M. Carcopino, que le lecteur « soupire après le grand large des avenues désencombrées que dessine, devant ses curiosités, l'histoire qualifiée par un jargon barbare de « non événementielle ». Il reconnaît les bienfaits de cette nouvelle école historique qui a élargi à l'infini les horizons traditionnels de l'histoire, y incluant les problèmes démographiques, sociaux, monétaires, culturels, dont l'ensemble constitue l'histoire de la civilisation. Il applaudit « aux justes accès que lui valut, à ses débuts, le talent de ceux qui l'ont définie, patronnée et mise à la mode ». Mais il pense visiblement que la nouvelle histoire collective abuse de son succès et qu'elle n'a de valeur qu'autant qu'elle éclaire elle-même les événements. Les faits qu'elle étudie, pour être collectifs, n'en sont pas moins des faits, donc des événements. Il n'y a pas d'histoire « non événementielle », car si la nouvelle école historique n'apportait pas de certitude sur des faits nouveaux, elle ne serait rien elle-même. L'histoire des hommes a pour base les individus : « Qu'est-ce qu'un état social en dehors des hommes qui l'ont aménagé, s'en accommodent, l'ébranlent et le renversent? Et quelle chance y a-t-il de ressusciter la vie des masses sans pénétrer dans la psychologie des individus et les mobiles de l'élite dont l'exemple les entraîne et l'action les anime? »

Voilà des déclarations courageuses, qui vont nettement, elles aussi, à contre-courant. Je me réjouis de les trouver sous la plume d'un historien aussi autorisé et prestigieux; elles rejoignent des réflexions du même ordre que j'ai récemment soumises à mes lecteurs des Nouvelles Littéraires (22 mai). Les sciences nouvelles que l'histoire s'est annexées sont faites pour l'étendre, l'éclairer, non pour la remplacer. M. Jérôme Carcopino entend rester fidèle à ses maîtres, qui furent eux-mêmes les élèves du grand Fustel. Le passé, objet de l'histoire, est une œuvre collective certes, mais non anonyme; les individualités y ont joué un rôle déterminant, qu'on ne peut apprécier justement que si l'on connaît à fond leur propre histoire et leur psychologie.

Aussi les études réunies aujourd'hui par M. Jérôme Carcopino sont-

elles centrées sur des personnages importants de l'histoire romaine, César, Octave, Julie, Hadrien. A travers les textes et les inscriptions, elles cherchent à retrouver les ressorts psychologiques qui les ont fait agir dans des circonstances bien déterminées, et le sens que leur volonté a donné à l'action qu'ils ont menée.

Il n'est pas question ici de suivre, dans leurs multiples détours, les démonstrations rigoureuses d'un historien qui sait toujours parer des grâces d'un style clair et élégant les discussions les plus minutieuses et qui, à la rectitude de l'argumentation, excelle à ajouter l'ingéniosité des hypothèses. Les spécialistes seuls auraient les moyens d'en discuter valablement les détails. Je me contenterai de donner ici les principaux résultats acquis et qui paraissent vraiment incontestables.

La première étude est consacrée à César et à Cléopâtre. Ce n'est pas la première fois que M. Jérôme Carcopino aborde ce problème, repris encore l'année dernière par M. Volkmann dans un livre dont j'ai parlé ici même et qui bénéficiait de la caution de M. Piganiol. Notre auteur accentue encore ses précédentes positions; il ne croit guère à la légende romanesque de l'ensorceleuse, de la magicienne d'amour, créée plus tard par Antoine pour se justifier lui-même. Tout ce chapitre tend à démontrer que César n'a pas été subjugué, comme on l'a répété depuis Plutarque, par l'Egyptienne, mais qu'il a toujours, à Alexandrie ou à Rome, gardé la tête froide, et fait passer le souci de l'autorité et de la grandeur romaine avant sa propre passion. La liaison à Alexandrie et le voyage de Cléopâtre à Rome lui ont surtout servi à établir et à consolider la domination de Rome sur l'Egypte.

Mais alors, dira-t-on, et Césarion, le fils que César eut de la reine? C'est là que M. Carcopino s'éloigne hardiment des idées reçues : Césarion serait le fils, non de César, mais d'Antoine. La discussion sur les dates à cette occasion prend vraiment l'allure d'une enquête policière; les obstacles dressés par les historiens traditionnels à cette thèse tombent un à un, inexorablement. C'est un jeu des plus divertissants.

Je me contenterai de mentionner les deux études suivantes, voulant insister davantage sur la dernière.

Le mariage d'Octave et de Livie est encore un épisode à demi burlesque, qui met en lumière le caractère violent d'Octave, très éloigné de la modération dont Corneille l'a loué. Il a en effet enlevé sa femme à un premier mari consentant avec une telle précipitation que Livie, emmenée chez Octave, y accouche d'un enfant de son premier lit, trois jours seulement avant ses nouvelles noces. Quant à la fille d'Auguste, Julie, en qui on a voulu voir une Messaline déchaînée, avant la lettre, en dépit de ses trois maris et de ses amants, elle était

surtout une ambitieuse effrénée qui aurait été jusqu'au parricide pour réaliser ses desseins, si on ne l'avait arrêtée et déportée à temps.

Le dernier chapitre consacré à Hadrien revêt une grande importance pour l'histoire politique; il va, lui aussi, contre une idée généralement reçue depuis Tacite et Pline le Jeune, à savoir que les Antonins auraient sauvé l'empire romain en substituant au principe d'hérédité du Ier siècle le nouveau principe de l'adoption, étant entendu que le choix se portait sur le meilleur, le plus digne du trône.

Et telle était bien la doctrine, la législation. Mais il y a souvent loin de la théorie à la pratique, en politique, et l'usage nuance sérieusement l'application des principes sur lesquels reposent les institutions.

M. Jérôme Carcopino entreprend donc de démontrer qu'en fait les adoptions se sont faites au sein des familles des adoptants, en faveur d'enfants légitimes ou même de bâtards, rétablissant ainsi, en fait, l'hérédité par filiation directe, supprimée depuis Domitien. Notre historien se livre donc à une série de recherches de paternité d'autant plus difficiles qu'il s'agit de familles où beaucoup de mariages étaient consanguins. Il fait une fois de plus preuve d'une ingéniosité et d'une subtilité étonnantes dans l'interprétation des textes et des inscriptions pour établir ces filiations et aboutit ainsi à un tableau généalogique qui relie Trajan à Marc-Aurèle. J'avoue avoir par moment un peu perdu pied dans le réseau complexe de ces filiations. Le surnom d'optimus porté désormais par les empereurs n'était donc qu'une vaine illusion. C'est Trajan qui, « sous le couvert de l'idéologie nouvelle » (Pline le Jeune parle de la reddita libertas), a fait à Hadrien, son cousin et petit-neveu, une carrière extraordinaire dans les honneurs et dans les charges, préparant ainsi son adoption, prononcée d'ailleurs in-extremis, loin de Rome et sans consultation du Sénat. Hadrien lui-même, à la tête de l'armée, avait pris le pouvoir en passant par-dessus toutes les formalités et en englobant tous ses adversaires dans un complot imaginaire. Lui-même adoptera d'abord un certain Verus « par quelques raisons secrètes que l'histoire n'exprime pas », avait déjà dit le vieux Le Nain de Tillemont. Or ce Verus était un bâtard adultérin d'Hadrien, filiation encore apparente sur les monnaies émises à leurs effigies, qu'Hadrien légitimait en l'adoptant et en le destinant à l'Empire. Verus mort prématurément, Hadrien adopta Antonius — Antonin le Pieux — le gendre de son beau-frère, dont le fils Marc-Aurèle était encore trop jeune pour être désigné. Mais tous étaient issus ou alliés de la même famille.

On voit donc, à travers les diversités de ces études, l'unité des conclusions qu'en tire notre historien : chez les romains et les romaines, la politique dominait la passion et l'ambition était plus

forte que l'amour; et c'est un nouveau « point de vue sur l'impérialisme romain ».

Georges Mongrédien.

Les honneurs de la Cour, par **François Bluche,** 2 vol. in-4° non paginés (Les Cahiers nobles). — Professeur à la Faculté des Lettres de Besançon, M. François Bluche a cherché aux archives mêmes, seule source valable, l'histoire des Honneurs de la Cour qui consistaient pour les femmes, en la présentation au Roi, pour les hommes, dans l'admission aux carrosses du Roi. Il a su faire de son sujet une étude d'histoire sociale, montrant l'intérêt pratique pour les familles de ces distinctions en apparence purement honorifiques. Il a enfin dressé la liste complète des familles du XVIIIe siècle admises aux honneurs de la Cour. — G. M.

Histoire de France par les chansons, par **Pierre Barbier** et **France Vernillat,** in-8°, tomes III et IV, 203 et 281 pages, 1.200 et 1.450 fr., illustrations (Gallimard). — Les deux nouveaux volumes de cet excellent recueil de chansons, avec musique notée et bref commentaire, intéressent le XVIIIe siècle et la Révolution. A une heure où la presse d'opinion n'existe pas, c'est dans ces chansons, dont beaucoup sont inédites et empruntées à des recueils manuscrits, qu'il faut aller chercher l'expression de l'opposition politique, religieuse et même littéraire. L'ensemble ne constitue évidemment pas une « Histoire de France », mais fournit des éléments précieux sur l'état de l'opinion, que l'on ne trouverait pas ailleurs. — G. M.

Textes choisis de Robespierre, préface et commentaires de **Jean Poperen,** tome III, 1 vol. in-16, 194 p., 350 fr. (Editions sociales). — A défaut de la grande édition des discours de Robespierre entreprise par M. Marc Bouloiseau et momentanément arrêtée faute d'argent, on aura recours à cette édition partielle. Le tome III et dernier va de novembre 1793 à juillet 1794. L'éditeur de ces textes les a fait précéder d'une bonne introduction qui explique l'échec final de Robespierre et souligne son intransigeance qui est « une donnée de la réalité historique ». — G. M.

Etudes sur Robespierre, par **Albert Mathiez,** 1 vol. in-8°, 280 p., 750 fr. (Editions sociales). — Mieux que de vains débats passionnels sur la personnalité et l'action de Robespierre, la société des études robespierristes sert la mémoire de l'Incorruptible, à l'occasion du deuxième centenaire de sa naissance, par la réunion en volume de ces quelques conférences et articles (parus notamment dans les *Annales révolutionnaires*). On sait assez avec quelle ferveur le regretté Albert Mathiez, auquel un juste hommage est rendu en tête de ce recueil par M. Georges Lefebvre, autre robespierriste notoire, a participé à la réhabilitation de Robespierre auquel la génération d'historiens du temps d'Aulard préférait Danton. — G. M.

Saint-Just ou le Chevalier Organt, par **Madeleine-Anna Charmelot,** un vol. in-16, 94 p., (Editions Sesame). — Mme M.-A. Charmelot, qui professe une véritable dévotion pour Saint-Just, prépare une biographie de son héros, pour laquelle elle a amassé de nombreux documents nouveaux et inédits. Déjà elle en utilise un certain nombre dans ce petit livre annonciateur de sa foi, et c'est à ce titre qu'il mérite d'être signalé. — G. M.

Le Maréchal Marmont duc de Raguse 1774-1852, par **Pierre Saint-Marc,** 1 vol. in-8°, 391 p., 950 fr. (A. Fayard). — Avocat au Conseil d'Etat et à la Cour de Cassation, M. Pierre Saint-Marc aime les dossiers difficiles à plaider. Nous lui devons en effet déjà un excellent *Emile Ollivier*, dont j'ai parlé ici-même. Historien consciencieux et averti, il apporte de nombreux documents nouveaux sur Marmont, qui éclairent et complètent son histoire.

Pour juger de la célèbre trahison de 1814, il se place sur le terrain politique et non militaire. S'il est, pour lui, indéniable que Marmont a trahi Napoléon, la question se pose de savoir si Napoléon représentait encore la France, qui, après vingt ans de guerre, aspirait à la paix et au repos. M. Pierre Saint-Marc étudie aussi de très près le rôle de Marmont dans la révolution de 1830 où, malgré ses sentiments libéraux, il lutta loyalement pour le roi dont il devait partager l'exil pendant vingt-deux ans. — G. M.

Persigny, un ministre de Napoléon III (1808-1872), par **Honoré Farat**, 1 vol. in-16, 320 p., 750 fr. (Hachette). — Compatriote de son héros, forèzien comme lui, M. Honoré Farat a trouvé sur place des documents nouveaux, qui lui ont permis d'éclairer l'action de Persigny, partisan de la « démocratie césarienne ». Personnage bizarre, aventureux, qui fut de tous les coups d'Etat manqués ou réussis et qui finit ministre de l'Intérieur, duc et disgracié. C'est une habile explication de sa conduite, une justification restant impensable. — G. M.

Belles demeures, par **Jacqueline Sneyers**, 1 vol. in-16, 288 p. illustr., 990 fr. (Pierre Horay). — Conférencière habituée des vieux hôtels parisiens, Mme Jacqueline Sneyers, dans un texte savant sans pédantisme et savoureusement illustré nous présente quelques-unes de ces vieilles demeures et réveille les fantômes des gens célèbres qui les ont habitées : place des Vosges, Hôtel Nicolaï, où vécut Rachel et Hôtel Sagonne construit par Jules Hardouin-Mansart; dans le noble faubourg, Hôtel de Soyecourt où habita Pozzo di Borgo, hôtels de Roquelaure, de Galiffet, où survit le souvenir de Talleyrand. Il y a là de quoi tenter les amateurs de vieilles maisons. — G. M.

Histoire de la Civilisation française, par **G. Duby** et **R. Mandrou**, 2 vol. in-16, 360 et 383 p., illustr. et cartes (Armand Colin). — Ces deux volumes, plus accessibles et plus maniables que des collections plus importantes, nous apportent un panorama excellent de l'histoire de notre civilisation, ou plus exactement des résultats acquis, et encore très partiels, sur les problèmes sociaux, économiques, religieux, monétaires de notre passé; l'illustration originale atteste que les mouvements artistiques et intellectuels ne sont pas négligés. L'ouvrage, de plus, se lit très agréablement. — G. M.

Charles-Quint, par **J. Lucas-Dubreton**, 1 vol. 392 p., 1.200 fr. (Arthème Fayard « Les grandes études historiques »). — La signature de M. Lucas-Dubreton est un garant de bonne qualité pour un ouvrage d'histoire, et celui-ci ne fait pas exception. Mais il faut, pour ainsi dire, croire sur parole l'auteur, car aucun élément bibliographique ne nous est fourni, ce qui est dommage.

Récit toujours clair et vivant des quarante années d'un règne où tant de grandes questions furent agitées, et où se forma le « concert européen ». Le « César » espagnol — « cet aigle qui dans son vol infatigable a tenu le monde sous ses ailes », comme dit Camoëns — nous est représenté — ô paradoxe — comme un esprit sans envergure, « homme de cabinet plus qu'homme de guerre ». — M. Mahn-Lot.

Histoire des colonisations, par **René Sédillot**. Un vol. in-16 de 650 p., 1.350 fr. (Arthème Fayard, « Les grandes études historiques »). — L'auteur, qui excelle dans le parcours rapide des siècles (on n'a pas oublié son « Survol de l'Histoire du Monde » et son « Survol de l'Histoire de France »), embrasse dans ce volume une histoire passionnante : tout ce qui est phénomène de colonisation (« coloniser » : de la racine indo-européenne « kwel » qui veut dire cultiver et habiter), depuis l'origine des temps historiques jusqu'à nos jours. Phénomène commercial, pour une grande part (que l'on songe aux Phéniciens, Carthaginois, Grecs, Romains aux comptoirs des Gênois et des Vénitiens, aux compagnies modernes telle la « Compagnie des Indes ») mais aussi religieux : les Croisades et les établissements francs qui s'en sont suivis; ou encore combinaison de ces deux aspects : la conquête de l'Amérique par les Espagnols.

Les dates sont imprimées en marge

de la typographie, ce qui allège singulièrement le récit. Bien qu'aucune indication bibliographique ne soit donnée, on peut se fier à ce récit mené avec clarté et intelligence, et qu'il est bien difficile de prendre en défaut.

La conclusion pourrait déconcerter : « Fini l'âge colonial? Les hommes ont déjà pu le croire quand a craqué l'édifice romain, puis qu'à échoué l'entreprise des croisades, puis qu'à la fin du XVIIIe siècle l'Angleterre, la France et l'Espagne ont perdu les plus belles de leurs possessions. Les mésaventures du XXe siècle ne font que rééditer de tels effondrements... La colonisation continue. » — M. Mahn-Lot.

INSTITUT ET SOCIÉTÉS SAVANTES

TRIBULATIONS ET CARACTERE DU « JOURNAL » DE MICHELET. — La publication du « Journal » de Michelet, dont le tome Ier relatif aux années 1828 à 1848 doit paraître dans le courant de cette année-ci, aura fait l'objet de débats qui, pour avoir trouvé moins d'échos que ceux du « Journal » des Goncourt, méritent cependant de ne pas être passés sous silence. Par égard pour la qualité de leur auteur d'abord. Pour les singulières mésaventures du document en second lieu. Enfin à cause du mal qu'il aura donné à ses éditeurs. L'un d'eux, M. Paul Viallaneix, agrégé de l'Université et assistant à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, est venu exposer toute cette affaire à l'Académie des Sciences morales et politiques, particulièrement intéressée dans cette publication comme on le verra.

Quand Michelet mourut le 10 février 1874, à Hyères, il laissait parmi ses papiers un volumineux « Journal » tenu depuis 1828. On aura une idée de son importance quand on saura que le manuscrit, contenu dans trois cartons scellés de la main de Michelet, se distribuait aussi dans cinquante autres cartons de manuscrits, et qu'il forme aujourd'hui une masse de près de trois mille pages dactylographiées.

Le testament reconnaissait à la veuve des droits fort étendus dont celle-ci usa et même abusa, au point d'être classée par Anatole de Monzie au nombre des « veuves abusives » dont il fit le procès, en brillant avocat qu'il était, dans un livre retentissant publié avant la dernière guerre. En effet, Mme veuve Michelet, née Athénaïs Mialaret, en tira parti pour le Banquet, **qu'elle présenta inexactement comme une œuvre achevée au cours de l'hiver 1853-1854, alors qu'elle composait elle-même le septième chapitre de la seconde partie à l'aide du « Journal ». Elle publia, d'autre part, des œuvres d'autobiographie :** Ma jeunesse **(1884) et** Mon journal **(1888), puis ce qui concernait la rencontre et le second mariage de Michelet avec elle-même; enfin, les nombreux voyages de son mari sous les titres :** Notre France **(1886) ;** Rome **(1891) ;** Sur les chemins de l'Europe **(1893).**

Elle tenait ainsi — en partie — la promesse qu'elle avait avancée, de publier trois volumes d'autobiographie, le premier consacré à la jeunesse, le deuxième à « l'histoire intime des vingt-cinq dernières années », le troisième aux nombreux voyages de l'historien.

La matière du « Journal » était-elle ainsi épuisée? Nullement, nous dit M. Viallaneix. « Mme Michelet, non contente d'opérer des coupures, souvent discutables, sur le texte du manuscrit, le corrigeait, le remaniait sans cesse, et sans en avertir le lecteur. Habituée à collaborer intimement avec son mari, à revoir avec lui ses derniers livres, elle demeura insensible au mérite propre du « Journal » fidèle témoignage d'une pensée mouvante, qui livrait ses essais, ses erreurs, ses progrès quotidiens. » Et ceci, malgré cet avertissement de Michelet dans la préface de *Mon journal*, rapporté par elle-même, pour comble d'inconscience : « J'ai acquis, dans mon métier d'historien, la triste expérience du mal qu'on peut faire à un homme qui laisse après lui des manuscrits, lorsqu'il s'agit du simple déplacement d'une virgule pour dénaturer le sens de sa pensée, qu'est-ce donc lorsqu'on se permet des suppressions, ou qui pis est, des substitutions perfides?... »

A la mort de Mme Michelet, en 1889, son frère Hyacinthe Mialaret remit le précieux dépôt des papiers à l'un des plus fidèles disciples du grand historien, tenu pour un ami sûr : Gabriel Monod. Celui-ci avait le droit d'user en toute liberté des papiers de Michelet, à l'exception des dossiers portant l'inscription : *Journal intime*, qui ne contenait, en principe, que les pages où l'auteur dévoilait sa vie privée. Toutefois, Gabriel Monod, qui devait s'abstenir de le publier, pouvait le consulter et même le citer.

Il s'acquitta de sa mission conservatoire avec une rigueur toute protestante, dénonça avec ménagements les abus de Mme Michelet, dans l'introduction de son *Jules Michelet* (1905) et dans une étude sur *Michelet et les Flandres* (1909) ; mais bien qu'il eût acheté à Marc Mialaret, neveu de Michelet, la totalité des papiers de celui-ci, il ne se considéra pas en droit de publier intégralement le *Journal*, se bornant à en faire connaître les plus belles pages, spécialement celles qui pouvaient jeter une lumière utile sur certains moments de la vie de son maître.

Le testament de Gabriel Monod, daté du 17 décembre 1911, fixait le sort des papiers de Michelet et tout particulièrement du *Journal*. Tous les papiers achetés par lui devaient être déposés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, rue de Sévigné, pour y rejoindre les manuscrits de certains livres déposés après la mort de Mme Michelet. Quant aux dossiers du *Journal* qui portaient le titre : *Journal intime*, ils devaient être mis sous scellés par les exécuteurs testamentaires et déposés à la Bibliothèque de l'Institut avec interdiction de les ouvrir

avant 1950, et de les publier sans une autorisation spéciale du secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques, qualifié pour examiner les extraits qu'on en voudrait faire. Henri Hauser, et Charles Rist (gendre de Gabriel Monod) exécutèrent les volontés suprêmes de celui-ci.

Le dernier épisode de l'histoire mouvementée du Journal de Michelet s'est déroulé il y a quelques années, à petit bruit, à l'Institut de France où, après le bris des scellés au terme fixé, une commission comprenant des représentants de toutes les académies délibéra sur le principe et les modalités de la publication d'une œuvre dont la conservation, entourée de telles précautions, laissait deviner qu'elle pouvait ne pas être sans inconvénients. L'un des membres de cette commission, fort libéral et point spécialement bégueule, nous confia, exemples à l'appui, que certaines confidences ou certains aveux de Michelet concernant sa vie conjugale, n'ajouteraient pas à l'admiration qu'on peut avoir pour lui, et qu'elles ne rendaient pas une publication intégrale très souhaitable, surtout sous le patronage de l'Institut. Au cours de la discussion qui a suivi l'exposé de M. Viallaneix, M. Daniel Halévy, seul commissaire responsable de la publication depuis la mort de son co-associé Lucien Febvre, a fait, comme en rêvant, une allusion fugace à certain goût de Michelet pour les odeurs fortes, qui a paru un peu inquiétante — sauf à lui-même, apparemment... Attendons...

Il faudra du reste attendre passablement, car M. Viallaneix (co-éditeur du Journal de Michelet avec M. Claude Digeon) qui a dû, pour sa part, reconstituer le dit Journal, dont les éléments avaient été dispersés par ses possesseurs et utilisateurs successifs, a indiqué que ce document recouvrait quarante-six années de la vie de son auteur. Il ne cesse de gagner en abondance et en régularité à partir de 1849, date du second mariage de Michelet, qui contrôlait ainsi sa vie au jour le jour, ne sachant vivre que la plume à la main. Il aimait à consigner ses émotions, ses dépenses, et ses expériences conjugales les plus intimes.

N'insistons pas sur ce que certains passages du « Journal » peuvent avoir de scabreux, et négligeons ces scories pour ne retenir que l'impression ressentie au cours de son long travail par M. Viallaneix, qui nous dit que le « Journal » recueillait les pensées aussi bien que les confidences, et que Michelet s'y préparait à écrire ses prochains livres. Il y a ébauché les fortes images et les brillantes formules de ceux-ci. Son œuvre en est éclairée et c'est un premier mérite. Le second est d'offrir un document humain de grand prix, où un écrivain de génie

s'est livré sans souci d'autrui ni de la postérité, par un mouvement de sincérité involontaire, dont l'œuvre, très méditée, est, au contraire, dépourvue.

Robert Laulan.

VARIETES

JEAN-MARIE CARRÉ ET LA NOUVELLE ORIENTATION DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE. — Qu'est-ce que la littérature comparée? se demande le grand public, — et parfois les spécialistes, à ces minutes de vérité qui suivent quelque découragement ou quelque disposition à entrer en métaphysique. Et qu'est-ce que la littérature? Et l'histoire de la littérature? S'il est bon de se poser ces questions, il est mieux de n'y pas répondre en des termes absolus et exclusifs, qui, d'un tour de vis, bloquent l'éventail, qu'on voudrait déployer toujours plus largement.

La définition que, dans son livre d'initiation (1) et avec la caution de Jean-Marie Carré, M. Marius-François Guyard a donnée de cette discipline : « l'histoire des relations littéraires internationales », laisse l'avenir ouvert.

Et elle a cet avantage d'empêcher qu'on ne confonde la littérature comparée avec la littérature générale, c'est-à-dire l'étude des faits corrélatifs avec celle des faits concomitants et corrélatifs. Là, il doit y avoir une relation de cause à effet; ici, les phénomènes peuvent être, à la limite, de simples coïncidences. Puisque — on l'a prouvé — Dickens n'a exercé aucune influence sur le jeune Daudet, comparer leurs techniques, leurs mérites, leurs publics, c'est s'adonner à la littérature générale. Déterminer l'influence de Poe sur Baudelaire, apprécier ce que la poésie du second doit à la poétique du premier, c'est agir en comparatiste. Il est facile de prévoir que la littérature générale, féconde en ce qu'elle peut expliquer par les mêmes besoins ressentis dans divers pays la même mode littéraire, risque, en des mains malhabiles, de tomber au niveau des parallèles oiseux filés par les rhéteurs.

Constituée en science depuis les dernières années du XIXe siècle, la littérature comparée a maintenant des méthodes éprouvées : qu'elle s'intéresse à l'influence d'un auteur sur un autre, à la fortune d'une œuvre, d'un genre littéraire ou d'un thème, à l'action d'un « intermédiaire », etc., un certain nombre de règles pratiques déterminent dans

(1) *La Littérature comparée*, coll. « Que sais-je? », P.U.F., 1951.

chaque cas les directions de la recherche. Aussi bien a-t-elle profité de l'impulsion que lui ont donnée en France Fernand Baldensperger et Jean-Marie Carré qui se sont succédé dans la chaire de la Sorbonne et dont la mort, en ce début d'année, a profondément attristé ceux qui les avaient connus et qui avaient trouvé auprès d'eux conseils et appui. Au premier, fondateur en 1921, avec Paul Hazard, de la Revue de Littérature comparée, M. Marcel Bataillon, administrateur du Collège de France et directeur actuel de cette revue, a rendu un juste et vibrant hommage (1). Du second, qui succéda également à F. Baldensperger à la direction de la revue, il convient de souligner ici l'apport original, d'autant que J.-M. Carré, à la fin d'une existence qui fut trop brève, n'avait pu formuler qu'une partie des conclusions auxquelles il était parvenu (2). Condamné aux tâches focées — acceptées avec joie d'ailleurs, plutôt que subies — d'une Sorbonne pléthorique, puis victime d'une longue et cruelle maladie, il avait dû bannir de ses désirs et reléguer parmi les rêves cet enseignement que dispense le livre dans l'espace et dans le temps. Mais ses ouvrages jusqu'au dernier qui parut en 1947, Les Ecrivains français et le mirage allemand — last but not least — traduisent bien son évolution, comme ses cours, ses propos familiers et les conseils dont il était prodigue. Cette évolution l'amena d'une conception traditionnelle — car cette science si jeune avait déjà une tradition — à une orientation nouvelle (3).

Gœthe en Angleterre, qui fut sa thèse (1920), traitait un problème topique de la littérature comparée : l'influence d'une œuvre sur les écrivains d'un autre pays, par elle fécondés. F. Baldensperger avait déjà étudié une partie de cette irradiation gœthéenne dans son Gœthe en France; Robert Pageard devait en analyser une troisième partie dans un Gœthe en Espagne (4), sujet vers lequel l'avait dirigé son maître Jean-Marie Carré. N'est-ce pas à l'honneur de la France que de tels travaux aient été consacrés au Dichter allemand, lors même que les domaines conquis par sa gloire n'étaient point nôtres?

Voyageurs et écrivains français en Egypte qui, à sa publication, reçut le Grand Prix Gobert de 1933 et dont une réédition parut il y a deux ans au Caire, attirait l'attention sur d'autres aspects de la littérature comparée, d'abord celui des « intermédiaires » dont les relations de voyages offrent à des imaginations sédentaires de nouveaux aliments;

(1) *Le Figaro littéraire*, 8 mars 1958.

(2) Notamment dans une conférence prononcée au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice et imprimée en 1951 dans le troisième volume des *Annales* de ce Centre (pp. 69-77) : « La littérature comparée depuis un demi-siècle. »

(3) Nous laissons, bien entendu, de côté ce qui, dans la production de J.-M. Carré, a trait à Rimbaud, comme lui Ardennais, et même ses excellentes biographies de Gœthe et de Stevenson.

(4) Cet ouvrage est en instance de publication, en traduction espagnole.

ensuite, celui du pèlerinage aux sources accompli par les écrivains. La préface de la deuxième édition est animée de cette belle passion, à la fois lucide et généreuse, qui est le trait le plus marquant du caractère et de l'enseignement de Jean-Marie Carré. Si une leçon peut être tirée de cette vie exemplaire, c'est justement qu'il ne saurait y avoir de littérature comparée sans une active sympathie, pour les œuvres des auteurs étrangers, certes, mais aussi pour les hommes et les choses, en un mot pour toutes les formes de civilisation. Et cette sympathie, comme enrichie par le cosmopolitisme, s'accompagnait chez lui d'une exquise courtoisie.

Jeune licencié, J.-M. Carré avait été nommé dès 1908 lecteur à l'Université de Halle. Son attention avait donc été attirée au début même de sa carrière par la littérature allemande et plus encore par les problèmes que posent les relations franco-allemandes. A ce premier contact a répondu, près de quarante ans plus tard, un petit volume, Les Ecrivains français et le mirage allemand, un de ces ouvrages où se condensent l'expérience, les méditations de toute une vie, — un de ces ouvrages que l'on tiendrait à honneur d'avoir écrit afin de laisser une disposition testamentaire. J.-M. Carré y décrivait les différentes images que les Français se sont faites de l'Allemagne, au long du XIXe siècle et jusqu'à la dernière guerre, et il montrait que ces images étaient presque toujours chronologiquement décalées par rapport à la réalité. C'est dans ce décalage que réside le « mirage » captieux dont la France fut si souvent la victime.

L'a-t-on suffisamment remarqué? Ce livre a doté la littérature comparée d'une nouvelle dimension dont on comprend seulement ces années-ci qu'elle élargit d'une manière singulière un champ dont on croyait déjà connaître les limites. Il s'agit moins de préciser des influences littéraires que de chercher à apprécier et à expliquer par la littérature, véhicule d'images, comment chaque peuple s'est représenté ses voisins. Ici, la littérature comparée débouche sur la psychologie collective comparée, sur la sociologie, et, dans les pays où l'opinion publique joue un rôle important, sur la politique internationale. Car ces images, très souvent affectives, miroirs déformants d'une réalité méconnue par le plus grand nombre, déclenchent des réactions d'autant plus fortes qu'elles sont moins conscientes. Toute propagande sait cela à merveille. Napoléon Ier avait imposé à ses sujets l'image d'un John Bull aussi ridicule qu'odieux. Au même moment, les Français n'étaient pas mieux traités de l'autre côté du Channel, ainsi qu'on peut le voir par les caricatures. Et, malgré l'anglomanie de nos compatriotes, malgré l'attirance des Anglais pour notre pays, ce double snobisme, à l'époque de la Restauration, sera contrarié par les derniers échos des slogans de la guerre.

Sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire, la France s'est ressentie, à l'égard de la Belgique, d'un complexe de supériorité. Ce petit pays, qui était presque entièrement adonné à son organisation matérielle, trouva dans la contrefaçon des œuvres de nos romantiques une ressource inespérée : à qui la faute? Les Français, ardents à condamner ces « pirates », oubliaient que leurs éditeurs, avec la connivence des imprimeurs, des libraires et des maîtres de cabinets de lecture, produisaient à grands frais des livres remarquables par la quantité de papier blanc qu'on y voyait. De phénomène purement commercial au début, la contrefaçon, bien qu'elle fût pratiquement abolie sous le Second Empire, devint pour les Français l'image même de leurs voisins. Et toute la Belgique fut ainsi réduite à n'être qu'une contrefaçon de la France. Qui ne devinerait dans ces conditions que la moindre pensée d'annexion ne recueillît la majorité des suffrages ou, au moins, des acquiescements tacites?

Au contraire, l'image durable d'une Allemagne naïve, idyllique, religieuse et vouée à la méditation que proposa Mme de Staël à ses lecteurs fit plus pour l'impérialisme prussien que toutes ses armées. Comment croire que des ambitions politiques se fissent jour outre Rhin lorsqu'on lisait ces lignes extraites d'un recueil peu connu, *Allemagne et Pays-Bas — Landscape français* (1834), une manière de keepsake qui a des prétentions de guide touristique?

« Restez [...] avec vos naïves traditions, bonne Allemagne [...].
« Entourée des ruines de vos palais fantastiques, laissez bruire à votre
« oreille ces paisibles contes d'autrefois, ces histoires des anciens
« troglodites [sic] de vos sombres forêts, et ces rêves arcadiens de
« l'âge d'or, et ces bergeries de Gessner! [...]

« Bonne Allemagne, conservez toujours soigneusement votre inno-
« cence antique, votre probité et ces âmes vierges et candides si bien
« peintes sur vos têtes blondes et sereines. Conservez tout ce passé
« de traditions, de poésie et de foi, et cet avenir de prières, de
« quiétude et d'espérance. »

Le baron de Mortemart, auteur de ce texte lyrique, n'est point un monsieur qui imaginait l'Allemagne, les pieds sur les chenêts de son cabinet de travail : il y a combattu, il y a voyagé. Mais l'image traditionnelle qu'il compose ici avec amour, — vraie, assurément, pour l'Allemagne du Sud et les pays rhénans, — il l'étend à l'ensemble de l'Allemagne. Et si elle est vraie alors, elle ne le sera plus bientôt. Qu'importe! C'est sur de tels clichés qu'ont vécu les Français. Une voix — celle de Quinet — s'élevait-elle pour protester là contre, pour avertir des dangers de la « Teutomanie », ce ne pouvait être que celle d'une ennuyeuse Cassandre. Et Sedan fut un coup de pistolet dans un concert.

Ces représentations sont assez faciles à décrire dans leurs traits les plus apparents. Mais elles méritent d'être étudiées systématiquement. Il ne suffit pas, en effet, de lire les ouvrages qui, dans le commerce des peuples, ont fait date. Il faut recenser tous les livres et, de plus, descendre jusqu'à la presse qui offre l'image moyenne, celle qui est accessible au grand public, à la masse des lecteurs. Et s'intéresser également aux gravures, aux caricatures qui imposent un mythe avec plus de force encore que les imprimés. Nous y avons déjà fait allusion pour les rapports franco-anglais. Des caricatures de Cham, à peu près contemporaines du séjour de Baudelaire à Bruxelles, sont des satires extrêmement violentes. En revanche, les vues de Nuremberg et de Mayence, dans le keepsake auquel a collaboré le baron de Mortemart, accentuent, jusqu'à devenir des décors de théâtre, l'aspect idyllique de la « bonne Allemagne » qui groupe ses vieilles maisons autour de ses Dômes.

Cette nouvelle perspective de la littérature comparée, qui ne contrarie d'ailleurs pas les premières mais qui les prolonge, — il convient de s'y engager résolument : c'est presque une dette d'honneur que les jeunes comparatistes français ont contractée envers Jean-Marie Carré, qui leur a ouvert la voie.

Claude Pichois.

Pour Henri Godard.

AUTOUR D' « ISABELLE ». — Il n'y a pas loin de La Roque à Formentin — la Quartfourche d'Isabelle —; le Val-Richer aussi est voisin, Guizot y ayant reçu les hôtes de l'un et ceux de l'autre. C'est à cette époque qu'Isabelle de Saint-Auréol, déjà languissante de vivre, tenait au piano sa partie aux soirées musicales de l'ancien homme d'Etat.

Gravissant la route pierreuse qui, du cimetière où reposent les époux Floche et la baronne de Saint-Auréol, conduit à la grille de Formentin, je répétais, pour moi-même, ces vers de Francis Jammes :

Ce pays a la fraîcheur molle des bords des eaux,
Les chemins s'enfoncent obscurément, noirs de mousses
Vers des épaisseurs bleues pleines d'ombre d'amour.
Le ciel est trop petit sur des arbres trop hauts...

Malgré les transformations effectuées, après 1914, par un de ses nombreux propriétaires, malgré les ravages causés dans le parc par Isabelle, acculée par l'acuité de ses besoins d'argent à de tristes expédients, malgré l'amputation d'une aile, d'un étage, et, hélas! du

petit pavillon où Gérard, frissonnant, évoquait Mlle de Saint-Auréol et ses rubans, le manoir n'a rien perdu de la mélancolie qui s'attache aux grâces mortes du passé. En ce soir d'automne, la façade donnant sur le parc ne me faisait presque pas regretter la belle avenue d'ormes ou de tilleuls qui s'ouvrait au nord... Et je compris pourquoi Casimir, contraint, après la mise à sac du domaine, de se retirer avec sa grand-mère chez de vieux serviteurs, n'avait jamais voulu revoir cette maison où s'attardait le furtif souvenir de sa mère.

Ai-je dit Casimir? C'est Maxime, qu'il s'appelait. Maxime de Langenhagen, descendant d'une ancienne famille, originaire de Hollande, au service de la France au XVIIIe siècle. Un régiment de cette époque nous est connu sous le nom de « Régiment de Langenhagen ». Nous savons maintenant que Louise de Saint-Alban, c'est-à-dire Isabelle, avait épousé en premières noces le docteur Oscar de Langenhagen et que Casimir-Maxime était né de cette union. Selon l'abbé Simon, qui fut curé de Montreuil-en-Auge, Gide aurait donc entièrement inventé la situation matrimoniale d'Isabelle.

Ce vieillard à l'allure de paysan, avec quelque chose de très digne, qui, il y a quelques années encore, et en faveur de rares intimes, ouvrait un secrétaire Charles X pour montrer, avec beaucoup d'émotion, le portrait de sa mère peint en miniature et la lettre que Gide lui avait envoyée de Biskra après la mort de sa grand'mère, Eléonore Mathieu de Saint-Alban, passée à la postérité sous les traits de la baronne Narcisse de Saint-Auréol, ainsi c'était Casimir!

A Formentin, il avait vécu jusqu'à sa seizième année, entre son grand-oncle, M. Pierre-Amable Floquet, le doux Floche féru de Bossuet, et Madame, dont Gide a fait une caricature que ne méritaient certes pas ces braves gens. Plus tard, âgé de vingt-sept ans, il s'était marié, avait essaimé dans le pays, et de ses neuf enfants, dont huit vivaient encore en 1947, la plupart étaient établis fermiers. D'après l'abbé Simon, Maxime de Langenhagen était un excellent homme, boiteux comme le décrit Gide, et qui parlait de sa mère avec recueillement. Mais il gardait surtout le souvenir de M. et Mme Floquet, dont il avait assuré et entretenait de soins pieux la sépulture. Il est intéressant de noter que, sa vie durant, Maxime ignora tout du livre qu'André Gide a tiré de l'infortune de sa mère. Voici d'ailleurs ce qu'il en écrivait à l'abbé Simon :

J'ai beaucoup connu André Gide dans ma jeunesse, alors que sa mère était propriétaire du château de La Roque. Il venait tous les ans, en septembre, au château de Formentin avec sa mère et ses cousines, les Demoiselles Rondeaux. Ma tante et moi nous allions chaque fois leur rendre leur visite à La Roque. Je conserve comme souvenir de lui une

belle lettre qu'il m'avait écrite au moment de la mort de ma grand-mère. Il était, à ce moment, en Algérie, pour sa santé.

Cette lettre, la voici, inédite sauf en ce qui concerne les lignes placées entre crochets carrés, et qui ont été reproduites par M. R.-G. Nobécourt dans le livre qu'il a publié aux Editions de Médicis : Les Nourritures normandes d'André Gide :

Biskra, 1893.

Pauvre cher Maxime,

Je reçois le triste faire-part de la mort de votre chère grand'mère. Je le reçois en Afrique; je suis bien loin de vous, mais votre deuil m'émeut profondément car je sais tout ce qu'était pour vous Mme de Saint-Alban et quelle affection charmante elle avait concentrée sur vous après tant d'abandons, de morts et de tristesse, la plus âgée de votre famille finir sa vie près du plus jeune et tous deux s'entourer de protection et de tendresse. J'ai peur que la vie ne vous paraisse à présent très décolorée et bien triste.

L'affection que j'ai pour vous est bien peu de chose auprès de ce grand amour, mais quand ce grand amour vous abandonne, je pense que la moindre affection peut vous devenir précieuse. Croyez que la mienne est bien vive et sincère.

Pauvre cher Maxime, vous n'en aurez pas eu beaucoup dans la vie, mais au moins je me réjouis de vous savoir auprès de vos anciens et sûrs amis à qui vous direz que je me souviens de tout ce qu'il y eut d'aimable dans leur accueil.

Adieu, cher Maxime, au revoir. [Ayez confiance dans le grand amour de Dieu qui ne nous envoie jamais une tristesse inutile, de sorte que derrière chacune d'elles un bien secret se cache que peu à peu le temps révélera.] Tout cela doit nous rendre meilleur. Croyez que je vous aime beaucoup. J'espère vous revoir cet été.

Je suis de tout cœur votre dévoué

André Gide.

... La nuit était close. Seule brillait au bas de la côte le faible lumignon du garde-chasse-limonadier, dont la maison fait angle avec l'église, au carrefour des petites routes. N'ayant plus rien à faire à Formentin, je repris le chemin de La Roque, bien aise, malgré tout, de m'éloigner de ce décor meurtri où, l'espace d'un soir, j'avais fait surgir de l'ombre l'image dissoute d'Isabelle, la jeune châtelaine de la Quartfourche.

Jean-Jacques Thierry.

GAZETTE

Adieu à Francis Carco.

Francis Carco est mort le 26 mai, à sept heures trente du soir, dans son appartement du quai de Béthune qu'il habitait depuis environ dix ans et d'où il aimait à regarder la Seine qu'il a chantée avec tant de bonheur dans quelques-uns de ses plus beaux poèmes. Il avait à son chevet sa femme Eliane, dont le dévouement lui fut si doux en des heures cruelles, sa sœur, sa belle-sœur et son infirmière. Une demi-heure avant, j'étais à ses côtés, en compagnie de son fidèle Robert Houdelot, et je tenais sa main dans la mienne. Je l'avais connu en décembre 1917, au cours d'une brève permission, et je le revois m'accueillant pour la première fois, avec sa gentillesse habituelle, dans son cabinet de travail du quai aux Fleurs où il venait d'achever un conte et où nous parlâmes longuement de Jean-Marc Bernard, de Jean Pellerin et de Guillaume Apollinaire pour qui notre admiration était déjà très vive.

Carco nous a quittés, mais son œuvre demeure comme une gerbe toujours odorante sur laquelle de nombreux amis n'ont pas fini de se pencher. Le « Mercure de France », qui s'honore d'avoir publié, il y a cinq mois, ses derniers vers, est étroitement lié à ses débuts de romancier, car c'est dans notre revue et grâce à la bienveillante intervention de Rachilde qu'il fit paraître *Jésus-la-Caille* en 1914. Ce livre où la tendresse et le cynisme se marient à merveille ne contient pas une fausse note et semble, dans son impureté même, imprégné d'une étrange pureté. J'en dirai autant des *Innocents* où le portrait de Winnie, tracé d'après Katherine Mansfield, est le plus surprenant qu'ait jamais réussi Carco. *L'Equipe* nous montre, dans un décor de fortifs, une étude de remords et d'angoisse chez un chef de bande au caractère primitif, *Rien qu'une Femme* nous séduit par sa déchirante acuité charnelle et *l'Homme Traqué*, parfaitement construit, nous raconte avec art et lenteur

la dramatique obsession d'un garçon boulanger criminel. Cependant le chef-d'œuvre de Carco romancier est sans doute *Brumes* où, dans une atmosphère unique, devant la mer du Nord, les glaces de l'hiver se mêlent violemment aux feux des alcools et dont la mystérieuse poésie touche bien des fois à l'envoûtement.

Printemps d'Espagne s'offre à nous comme un reportage coloré dans lequel Carco nous décrit, avec une rare vigueur qui le rapproche du Jean-Louis Talon de la *Marquesita*, cette terre de flamme et de sang où les tubéreuses et les œillets paraissent avoir plus de parfums que partout ailleurs et où plus que nulle part au monde l'amour est uni à l'inéluctable pensée de la mort. Son ouvrage sur Utrillo, qui témoigne de sa passion pour la peinture, nous laisse voir sa profonde sûreté de goût de même que son livre sur Verlaine qui célèbre d'une manière incomparable le poète auquel il doit peut-être le plus. Quant à son *Tableau de l'Amour Vénal*, c'est un essai dont la nette franchise est à la fois servie par un style d'une force particulièrement vivante et par un véritable tempérament de moraliste.

L'auteur de mémoires est chez Carco digne du poète, car c'est en poète qu'il se souvient des jours passés et qu'il nous fait partager ses espoirs, ses joies, ses illusions, ses regrets et ses tourments. Des ouvrages tels que *Maman Petitdoigt* où il nous rappelle son enfance à la Nouvelle-Calédonie et tels que *Mémoires d'une Autre Vie*, si captivant dans ses évocations souvent troubles et souvent ingénues d'avant l'adolescence, sont là pour nous le prouver, comme nous le prouvent aussi *A Voix Basse*, plein des attraits de la province au temps heureux de sa jeunesse, *De Montmartre au Quartier Latin*, *Bohème d'Artiste*, *Montmartre à Vingt Ans*, *Rendez-vous avec Moi-même* et cette extraordinaire *Nostalgie de Paris*, née dans l'exil et qui renferme les pages de prose les plus chargées d'émotion et les plus intensément humaines qu'il ait écrites sur notre capitale.

Et pourtant c'est à ses poèmes que je n'hésite pas à donner la première place dans son œuvre abondante et diverse. Francis Carco reste surtout l'inoubliable poète des *Petits Airs* où des fantômes d'amoureuses passent dans un brouillard de rêve, d'*A l'Amitié* où dure le souvenir des chers compagnons disparus, de *Mortefontaine* où alternent pour notre enchantement élégies et romances et de l'*Ombre* où il nous confie à mi-voix les secrets de son cœur tourné sans cesse vers les inquiétants appels du songe, de l'aventure et de la nuit. — *Philippe Chabaneix.*

Nerval commémoré.

Nerval est né le 22 mai 1808. Pour commémorer le cent cinquantième anniversaire de sa naissance, les *Nouvelles littéraires* lui ont consacré leur numéro du 29 mai. Et la revue *La Tour Saint-Jacques*, de son côté, a publié un numéro spécial sur lui et particulièrement sur ses recherches (ou curiosités) ésotériques.

En librairie, les Classiques Garnier, de part et d'autre de la date anniversaire, font paraître et annoncent les *Oeuvres* de Nerval en deux volumes présentés et annotés par M. Henri Lemaitre (Le *Mercure* en rendra compte après la publication du tome II). Rappelons que dans les dernières semaines de 1957, M. Claude Pichois avait donné au Club du meilleur livre, pour la première fois depuis 1854, une édition des *Filles du Feu* exactement conforme à la volonté de Nerval.

Il n'y aura pas de numéro spécial du *Mercure*, lequel, depuis sa réapparition au lendemain de la guerre, a pris une part suffisante à l'une des tâches littéraires majeures de notre époque : faire passer Nerval, dans nos bibliothèques, du second rayon au premier rayon. Ce petit déplacement n'a l'air de rien : c'est une révolution. (Une simple étude comparative des manuels scolaires et de leur évolution durant un demi-siècle serait étrangement significative.)

Récapitulons ce que notre revue a inséré depuis 1947.

Plusieurs inédits de Gérard de Nerval présentés par Jean Richer :

« Léo Burckart » (prologue) ; « La main de gloire » (décembre 1949; « Notes de doctrine sociale »; « Textes inconnus » (septembre 1950) ; « Le Comte de Saint-Germain », ébauche de nouvelle (novembre 1952) ; « L'âne d'or » (mai 1955).

De nombreuses études critiques :

François Constans : « Deux enfants du feu : La reine de Saba et Nerval » (avril et mai 1948), « Sophie-Aurélia-Artémis » (juin 1951), « Ascendance mystique, existences mythiques » (novembre 1952), « Nerval et l'amour platonique » (mai 1955).

Raymond Jean : « Nerval et les visages de la nature » (juin 1951) ;

Brian Juden : « Nerval, héros mythique » (juin 1951) ;

G.-H. Luquet : « Nerval et la Franc-Maçonnerie » (mai 1955) ;

Jean Onimus : « Artémis ou le ballet des heures » (mai 1955) ;

Jean Richer et Alfred Dupont : « Nerval en 1840, lettres inédites » (septembre 1948) ;

Jean Richer : « Les opinions de Gérard de Nerval et l'Illumi-

nisme » (septembre 1950), « Une page inédite d'Aurélia », et « Nerval dans la nuit du tombeau » (novembre 1952) ;

Gilbert Rouger : « Gérard de Nerval et Louis-Philippe » (mai 1955) ;

Pierre Schneider : « Nerval ou le devoir de pureté » (décembre 1949).

Littérature canadienne-française.

Notre numéro de mai, avec son « fronton » consacré à la jeune poésie canadienne-française et avec la chronique de René Garneau sur plusieurs romanciers canadiens-français, nous a valu beaucoup de lettres. On nous demande toutes sortes de renseignements.

Rappelons d'abord les chroniques précédentes de René Garneau : mars 1956, février 1957 (sur les essais), octobre 1957 (sur la poésie).

Signalons d'autre part, dans la *Gazette de Lausanne* du 21 décembre 1957, un article intitulé « Poètes au Canada français », et surtout, sur l'ensemble des questions canadiennes actuelles, tout un numéro spécial des *Cahiers de l'Ouest* daté de novembre-décembre 1957 (6, rue Henri-Oudin, Poitiers).

Des livres? Voici l'*Histoire littéraire de l'Amérique française* d'Auguste Viatte, paru en 1954 simultanément aux Presses Universitaires Laval (Québec) et aux Presses Universitaires de France (Paris). Voici encore, par exemple, *Le roman canadien-français, étude historique et critique*, par Dostaler O'Leary (Le Cercle du livre de France, Montréal, 1954).

Au lecteur curieux du roman canadien-français en général, nous recommandons particulièrement l'article que notre collaborateur René Garneau a publié le 24 avril dans les *Nouvelles littéraires*. Qu'on nous permette d'en reproduire d'abord l'introduction :

« L'absence chez les libraires français d'un nombre vraiment repré-
« sentatif de livres canadiens et la tendance naturelle, et d'ailleurs
« facile, de chercher dans les derniers romans parus l'expression du
« plus récent état de l'esprit et des mœurs d'un pays, poussent
« certains critiques à prendre pour acquis que deux ou trois romans
« canadiens-français seulement — que l'on connaît parce qu'on les
« a heureusement sous la main — peuvent suffire à présenter une
« image exacte de la société canadienne-française. Il faudra des
« arrivages réguliers, des rééditions multiples de livres canadiens en
« France et une information plus attentive et précise pour modifier
« ces jugements hâtifs et permettre ainsi de dresser un tableau plus
« exact du Canada-français. »

Et la conclusion :

« Si réalistes et si exacts qu'ils veulllent être, les meilleurs romans « canadiens-français ne réussiront pas de longtemps à constituer « cette fresque complète de la société canadienne qu'une critique « hâtive recherche dans nos livres. C'est dans notre littérature d'idées « et de combats et peut-être aussi autant dans notre poésie que « l'image de ce petit monde finira d'abord par transparaître. Depuis « qu'il s'est libéré de ce que l'on appelait sa mission patriotique et « sociale, l'écrivain canadien-français, et tout spécialement le roman- « cier, garde ses fenêtres ouvertes sur les possibilités infinies des « destins qui se déroulèrent près de lui. Il est celui qui annonce « plutôt que celui qui témoigne, celui qui dessine les lignes d'une « réalité qui se fera plus que celui qui se révolte contre la situation « présente. Ses œuvres ne reflètent pas, elles éclairent. »

Au Canada même, d'après les premiers renseignements qui nous parviennent, notre numéro de mai a été largement commenté par la presse, la radio et la télévision. Dès le 29 avril, le journal *La Presse* de Montréal, informé par l'agence France-Presse, consacrait toute une colonne : l'analyse de la chronique de René Garneau, et une autre colonne le 9 mai à notre fronton de poésie, dont M. Jacques Gachon écrivait : « Un tel événement a quelque chose d'exceptionnel dans les relations culturelles entre le Canada et la France. C'est en effet la première fois qu'une grande revue consacre autant d'espace aux lettres canadiennes. »

Notre chronique de Belgique : Robert Guiette.

Depuis la disparition de René Lyr — on se souvient de la page que Georges Duhamel a consacrée à sa mémoire dans notre numéro de décembre 1957 —, notre rubrique « Belgique » était restée sans titulaire.

M. Robert Guiette a bien voulu en accepter la charge; sa première chronique paraît dans le présent numéro.

Notre nouveau collaborateur est professeur de littérature française et d'ancien français à l'Université de Gand.

Romaniste de formation, élève, à Paris, de Joseph Bédier, docteur ès Lettres de l'Université de Louvain, M. Guiette a publié ou adapté des textes du Moyen Age français.

Il a collaboré à l'*Encyclopédie néerlandaise*, entre autres par une étude sur « La lyrique romane », à l'*Histoire illustrée des lettres françaises en Belgique*

(1958) par un chapitre sur « La culture française à la cour des ducs de Bourgogne ».

Il est, de plus, mêlé au mouvement littéraire contemporain, tant français que belge. Poète lui-même, il a fait paraître, depuis 1927, de nombreux recueils aux éditions P. Seghers, G. L. M., des Cahiers du Sud, etc., et, comme critique, des études sur Max Jacob, Pierre Jean Jouve, Jean de Bosschère, Apollinaire. A Max Elskamp, il a consacré un volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui » (chez P. Seghers). C'est à lui qu'a incombé d'organiser l'Exposition du Mouvement Symboliste, au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, en 1957.

M. Robert Guiette est membre de l'Académie royale de langue et littérature française de Belgique.

Au Mercure de France.

★ Le 20e anniversaire de la mort de Francis Jammes va tomber le 1er novembre prochain. Gallimard dans la N. R. F. va faire paraître un hommage à celui-ci, la Radio lui consacrera une séance et des manifestations auront lieu; si l'exposition se réalise, les événements ont retardé l'annonce officielle, je vous avertirai bien sûr.

(Extrait lettre Mme Jammes, 16/6/58.)

★ Henri Queffelec s'est vu décerner le 12 juin le Grand Prix du roman de l'Académie française pour son livre Un Royaume sur la mer paru aux Presses de la Cité.

Henri Queffelec a publié aux éditions du Mercure de France : « Pas trop vite, S. V. P. » (1948) ; « Au bout du monde » (prix du renouveau français, 1949) ; « Tempête sur Douarnenez » (1951) ; « François Malgorn, séminariste » (1952) ; « Un homme d'Ouessant » (1953).

★ Notre collaborateur Philippe Chabaneix vient d'être élu à l'unanimité membre du conseil de la « Maison de poésie ». Il y succède à Yves-Gérard Le Dantec.

★ Deux erreurs dans les précédents numéros du Mercure :

A la fin de la chronique de Gaëtan Picon, en mai 1958, p. 103, la substitution du mot « individuelle » au mot « indivisible » dénaturait le sens d'une citation de Jean Grenier; rétablissons le texte exact :

« Ce que nous appelons l e m o n d e comparait tout entier l'espace d'un instant, et ce que nous appelons m o i en même temps et d'une manière indivisible. »

Dans le numéro de juin 1958, Philippe Chabaneix, p. 326 (chronique de poésie) cite un sonnet de A. P. Grenier : le dernier tercet est répété deux fois et la seconde fois avec une erreur dans le premier vers. Double erreur!

★ De Pierre Jean Jouve le M e r c u r e a déjà publié : « Diadème », poèmes (juin 1949), « Eternité ravie et verte », poème (avril 1953), « En Miroir » (février 1954), « Le spleen de Paris » (septembre 1954), « Sonnets de Shakespeare » (mai 1955), « Invention sur un thème » (décembre 1955), « Scènes de Macbeth » (juin 1956), « Mort d'un cygne », poèmes (octobre 1956), « L'exposition Baudelaire » (mars 1958).

D'Alain : « Essais sur les pouvoirs civils et militaires » (février 1947), « Théologiens amateurs » (mars 1947), « Littérature anglaise » (mai 1947), « Hommage à la poésie » (août 1947), « Les difficultés de la phénoménologie de Hegel » (septembre-novembre 1947), « Esthétique » (février 1948), « Chateaubriand » (juillet 1948), « George Sand » (août 1948), « Structure paysanne » (octobre 1948), « César Franck » (janvier 1949), « S u r l e P a i n d u r de Paul Claudel » (mai 1949), « Marivaux-Musset » (avril 1950), « A travers Balzac » (novembre 1950), « Définitions » (décembre 1951), « K. X. Roussel » (mai 1953), « Vingt et une scènes de comédie » (juin et juillet 1955), « Traité de Morale » (juin 1956), « Pédagogie » (juin 1957), « De l'imagination créatrice » (mai 1958).

De Jean Queval : « Réflexion hermaphrodite » (juillet 1948), « L'île vierge » (mai 1949), « Les arts plastiques et le cinéma » (janvier 1950), « Diskussion » (mai 1950), « André Chamson » (juillet 1950), « Jacques Prévert écrivain de cinéma » (avril 1951), « Cinéma d'Italie » (janvier 1952), « Le cinéma contre la société » (mars 1953), « Hollywood » (octobre 1953), « Les filles de la pluie » (juin 1954), « Bons contes, bons amis » (mai-juin 1955), « T. V. » (décembre 1955), « Paysage » (mai 1956), « La fin des tramways » (octobre 1957).

De Paul Valet : « Lacunes », poème (octobre 57).

D'Alain Guel : « Le prix d'un homme », nouvelle (août 1955).

De Bernard Guyon : Présentation de « Dialogue avec d'Holbach » de Balzac, et « La fin de Balzac » (novembre 1950).

Au sommaire de notre dernier numéro : « De l'imagination créatrice », première version inédite du « Système des Beaux-Arts » d'Alain. « Musiques du temps perdu » poème par Philippe Chabaneix. « La France en face du cinéma parlant », un texte de René Jeanne et Charles Ford. « La peinture de Jean Hélion » par André du Bouchet. Les sixième et septième journées de « Le cavalier d'or » d'Yves Florenne. « Poèmes sur rythmes hindous » d'Henry Clairvaux. Et « Trompe-la-mort » par Samuel S. de Sacy.

Le Directeur-Gérant : PAUL HARTMANN.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE). — 4948
Dépôt légal : 3e trimestre 1958.

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VIe

●

YVES BONNEFOY

Du mouvement et de l'immobilité de Douve

S'il faut tout de suite le situer, dès son premier livre, à égal distance de Rimbaud et de Valéry, il y a en lui du Maurice Scève du Nerval, du Maurice de Guérin. Difficile à première vue, e même en y regardant de plus près, il a pour lui une très bell langue, des vers réguliers d'une densité, d'une concentratio de diamant, un don admirable d'images... On n'a pas envie d le quitter; ou plutôt il n'y a pas moyen de le quitter; car c'es déjà lui qui vous tient, avec un étrange pouvoir. (Emile HEN RIOT, *Le Monde*.)

Au premier mot on rompt avec le banal, et l'on sent bie que ce n'est pas par vanité littéraire, mais par un acte d'authen tique élévation... La poésie très dense d'Yves Bonnefoy n laisse pas éteindre sa résonance en quelques vibrations. Plu on la relit, plus on éprouve une richesse interne dont le rayon nement ne finit pas de se développer... Chaque fois qu'o rouvre son livre pour y entrer davantage, on prend mieux l mesure de sa grandeur peu commune. (André ROUSSEAUX *Le Figaro littéraire*.)

Il faudra se souvenir de ce que, cette année, a paru le premie recueil d'un grand poète : Yves Bonnefoy... On n'oublier plus cette voix qui, du premier coup, s'est imposée... Il fau marquer d'une pierre blanche l'avènement d'Yves Bonnefoy e le nouveau départ qu'il a fait prendre à la poésie moderne (Maurice NADEAU, *L'Observateur d'aujourd'hui*.)

Depuis *La Jeune Parque*, il n'est sans doute pas d'ouvrage de poésie qui témoigne d'une ambition plus vaste et mieux fondée que le livre d'Yves Bonnefoy... (Maurice SAILLET, *Les Lettres Nouvelles.*)

Une nouvelle planète vient d'apparaître au ciel poétique, dans la constellation baudelairienne où gravitaient déjà Mallarmé et Valéry. Elle a nom Yves Bonnefoy... (Luc ESTANG, *Revue de la Pensée française.*)

Au tout premier rang des nouveaux poètes, on placera M. Yves Bonnefoy... Nul amateur de poèmes, aujourd'hui, ne peut se dispenser de faire la connaissance de « Douve » et de M. Bonnefoy. (Robert KANTERS, *Samedi-Soir.*)

D'un seul coup... Yves Bonnefoy impose les beautés envoûtantes de ses vers et de sa prose. Il est rare de lire un recueil d'une telle densité, offrant, de plus, une telle unité et un tel dynamisme. (Louis GUILLAUME, *Le Journal des Poètes*, Bruxelles.)

...Un livre qui n'est plus une plaquette. Déjà une somme... Dans trente ans on s'occupera encore de M. Yves Bonnefoy qui, avec un livre de 90 pages, pose déjà l'éternel problème de la poésie... Le livre de ce monsieur inconnu est comme un héritage universel... Une prairie indéfinissable où tout ce qui croît ne risque pas de mourir de sitôt. (Pierre BERGER, *Carrefour.*)

...Une maîtrise exemplaire... Un des plus beaux livres de poésie que j'aie lus depuis longtemps... La noblesse du ton est exceptionnelle; mais frappent aussi la netteté de l'affirmation, une sorte de « hauteur » sans feinte et sans grandiloquence. (Philippe JACCOTTET, *La Nouvelle Revue*, Lausanne.)

...Le poème d'Yves Bonnefoy, que toute la critique a salué comme cela n'était pas arrivé pour une œuvre poétique depuis bien longtemps... D'où nous vient cette voix nouvelle, qui se maintient si bien sur le plan propre à la poésie? (Albert BEGUIN, *La Gazette de Lausanne.*)

...un vrai, un beau poète... Poèmes mystérieux, savants et somptueux... (Claude ROY, *Libération.*)

Un livre qui nous donne la révélation d'un nouveau poète... On voit s'amorcer un classicisme qui ne doit rien à d'insipides retours au vers régulier ou à l'académisme... Ce merveilleux petit livre... je voudrais insister encore sur la discrétion et la fluidité de ces poèmes... Le plaisir de lire Yves Bonnefoy est de silence... (Guy DUMUR, *Médecine de France* et *La Table Ronde*.

MERCVRE
DE
FRANCE

TOME CCCXXXIII

N° 1139 — 1er Juillet 1958

SOMMAIRE

MERCVRIALE

GAZETTE

Manuscrits

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]. — MESNIL (EURE).